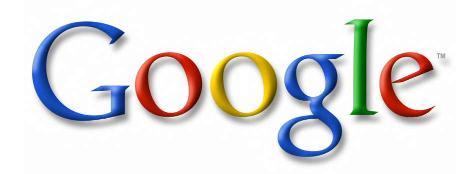


HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÉMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesia
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música.*)

TOMO TERCERO.

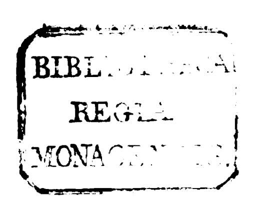
Año de 1856.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso principal.



INTRODUCCION.

Oh! quien pudiera trasladarse ahora
al siglo de la Grecia floreciente;
al siglo en que la música sonora
compañera tan útil y frecuente
era de las dramáticas acciones:
No mienten las antiguas tradiciones,
su representacion era cantada,
conforme á los acentos de un idioma
dignos de la nacion mas delicada.

(IRIARTE.)

Si en el prólogo del primer tomo de esta obra hicimos una reseña histórica de la música en general, y en la introduccion del segundo, de la sagrada en particular; justo nos parece hacer lo mismo en este nuestro tercer tomo, con la historia de la música teatral: tanto por seguir una marcha uniforme, cuanto por la importancia que en la creacion y embellecimiento del teatro, invencion la mas noble y útil del espíritu humano para formar y corregir las costumbres, segun Voltaire, ha tenido la música hermanada con la poesía.

El objeto de presentar á la música con toda la impor-

tancia que en sí tiene, nos obliga tal vez á ser pesados, y entrarnos en un terreno donde tantos y tan ilustres hombres han hecho producir ópimos y provechosos frutos de ilustracion y cultura. Pero si, como creemos, es de alguna importancia para el lector las glorias del arte, nos será dispensada esta pesadez, en gracia del objeto á que va encaminada.

Demasiado atrevidas serian nuestras pretensiones, si al tratar de este asunto quisiéramos hacerlo con solo la autoridad propia: mas no siendo esta nuestra idea por carecer del talento suficiente para ello, nuestras palabras serán guiadas por las doctrinas de los que supieron y saben mas que nosotros, sin citaciones, muchas veces inútiles, pues como dice Milizia, *hablando la razon deben callar las autoridades*.

No hay duda alguna, que el teatro es la obra mas acabada de la sociedad, puesto que es la historia en panorama de todos los tiempos y todas las naciones; el espejo donde reflejan nuestros vicios y virtudes, nuestros usos y costumbres, y nuestros hechos mas nobles y gloriosos: la escuela que atrae, y la correccion que deleita.

En el fondo del corazon humano hay una voz que habla siempre en favor de la virtud reprendiendo nuestros vicios. Si esta voz tiene un eco que se reproduce incógnito con suntuosa magestad y atractivos ante un gran concurso, todos la oyen con tanto mayor placer y respeto, cuanto mas hallan en ella una prueba de los defectos y virtudes propias, corrigiendo y precaviendo, enseñando y deleitando.

Este es el teatro, enseñanza mas instructiva muchas veces que las escuelas mas florecientes; porque el modo de presentar en él los contrastes de nuestras pasiones; el conocimiento de la sociedad, la finura de los conceptos,

la delicadeza de las espresiones, la propiedad de las palabras, el deleite de la armonía, y el buen modo de pensar; se va estendiendo, como dice Andrés, y llega por fin á penetrar hasta en el ínfimo vulgo.

El hombre al nacer, ya es espectador de la grande obra del ser supremo; espectáculo que nos sumistra nuestras mas grandes ideas, nuestras mas deliciosas sensaciones, y nuestro mas ardiente entusiasmo y adoracion al autor que lo creó. La vista nos produce ese entusiasmo, y el corazon el sentimiento de adoracion. Mas esta adoracion para que el corazon la sienta, para que el corazon la esprese, tiene que valerse del oido agente el mas activo de sus grandes sensaciones: y este agente sublimó el grandioso espectáculo de la naturaleza, con la música y la poesía.

No pudiendo haber vida espiritual en el hombre sin amar ó aborrecer lo que la vista le presenta, á lo cual llamamos pasiones; necesariamente tubo que valerse de un lenguaje mas sublime que el usado por la fria razon, que tan retrasada camina siempre en el espectáculo de la vida, para inflamar sus pasiones, para calmar sus dolores, para hacer mas deliciosos sus placeres, para mitigar sus trabajos, y para alabar al autor del gran drama humano. Este lenguaje fué la música y la poesía. Por esta razon siendo gemelas, y caminando siempre unidas en sus canciones, quisieron tener un mismo nombre, y se llamaron *versificacion.*

Tanto á la vivacidad de nuestra vista, como á las sensaciones que nos produce el oido, y al instinto natural de imitar todo lo que vemos y remedar todo lo que oimos, unido á nuestra gran memoria; debemos atribuir no solo el origen de las bellas artes, sino el de los espectáculos de todas las naciones y la aficion á ellos de todos los seres racionales.

Por dichas causas, principió á imitarse el grandioso espectáculo de la naturaleza en pequeños fracmentos, dándoles vida la música y poesía, y dividiéndolos las costumbres y usos de los pueblos en dos géneros diferentes: uno que agradase al cuerpo, como son los espectáculos de agilidad y fuerza; y otros que deleitasen al espíritu, como los que conmueven el corazon por medio del contraste de las pasiones y las agudezas del ingenio.

De estos dos géneros resultó, que los pueblos aficionados al primero, fuesen adustos y guerreros; y los del segundo, humanos, compasivos é ingeniosos; habiendo la diferencia entre estas dos clases de espectáculos, que los primeros pueden dividirse en verídicos é imitativos, y los segundos solo en imitativos; porque las pasiones en el momento de querer ser vistas dejan de ser verdaderas.

Para imitar estas pasiones, para hacer sentir á los demas, afectos que en realidad no siente quien los espresa; debe tenerse un conocimiento exacto de los vicios y virtudes de quo adolece la sociedad en general y los individuos que la componen en particular, para corregirlos ó ensalzarlas. Y para ser escuchados con interés y producir los resultados que se desean; se necesita halagar las pasiones y conmoverlas por medio de un lenguaje sublime que eleve al narrador á una altura muy superior á la del espectador, interesando su corazon hasta el estremo de hacer pasar por realidad seductora, lo que solo es una ficcion instructiva.

En la música y la poesía hallaron los hombres estas grandes sensaciones; y la alegria, el sentimiento religioso, el amor, y las hazañas de los héroes, cantadas y acompañadas de rústicos instrumentos, dieron principio á la tragedia y poesia drámatica; porque la historia, la elocuencia y la poesía, solo fueron sencillas y melódicas

canciones con las que se conmovia, divertia, é instruia á los demas hombres reunidos en sociedad.

Los primeros músicos fueron poetas, y la música y la poesia conservaron las primeras nociones de la historia de todos los pueblos. Las canciones, dice Bolteaux, eran los recuerdos mas durables antes de inventarse la escritura; porque la melodia era el ausilio de la memoria, y los padres repitiendo á sus hijos sus canciones y cantándolas juntos con ellos, hacian se quedaran impresas en la memoria; trasmitiendo la tradicion oral las canciones nacionales durante muchas generaciones, por no tener otros anales é instrucciones históricas de sus hechos.

Desde que los hombres principiaron á reunirse en sociedad, empezaron las canciones y los espectáculos, las danzas y los bailes, los disfraces y las representaciones; imitándose unos á otros, ya en los gestos ridiculos, ya en las palabras espresadas de esta ó aquella manera, ya en las costumbres y vicios de sus reuniones.

Ubolfango Lacio, y Casiodoro, creen derivarse la palabra *Comedia* de la de *Vicus*, aldea en donde los rústicos al son de la zampoña, principiaron á divertirse cantando y recitando, disfrazados de varias figuras; dándole los griegos el nombre de *comedia* formado de dos voces que significan *cancion de aldea*, por conservar su primitivo origen.

Otros autores derivan la palabra *Comedia* del Dios de la gentilidad *Como*, á quien cantaban himnos semejantes á los de Baco y Ceres dioses de la vendimia y de la siega; en cuyas fiestas se asegura tuvieron su verdadero origen los espectáculos dramaticos, cantándose himnos en loor de Baco acompañados de danzas; los que tomaron mayores proporciones, tanto porque los que formaban parte de ellos principiaron á disfrazarse de Ninfas, Sati-

nos, y Silenos, como por las nuevas canciones en las que referian historias y aventuras de otras divinidades.

Los griegos siempre inclinados á las diversiones pacificas é instructivas, desde antes de su poblacion se deleitaban con la suavidad de sus cantos y con invenciones ingeniosas, que dieron por resultado su union y grandeza, y la fundacion y perfeccion de los espectáculos teatrales (1).

Antes de edificarse Atenas, segun Varron, vivian los que despues fueron sus moradores en habitaciones rústicas y silvestres formadas de arboles; y la juventud reunida en esta sociedad, se acostumbró en sus ratos de ocio á cantar ciertos versos que mezclados con algunas fábulas servian de diversion á los oyentes. Reunidos despues en poblacion, estas diversiones fueron aumentando y mejorándose, tomando el nombre aquella parte del teatro donde se representaban, del primitivo sitio en que habian empezado; por cuya razon se llamó *scena*, significativo de *morada campestre ó compuesta de árboles*.

Derivan otros escritores la palabra *scena* de la de *scenopegia*, nombre que daban los hebreos á las fiestas que hacian en memoria de su exito en Egipto mucho mas antiguas que las otras, y cuyo nombre era apropiado á estas diversiones por celebrarse tambien en el campo, aludiendo al tiempo que estuvieron en el desierto. Mas sin meternos en cual de estas opiniones sea la mas verdadera porque á nada induce el perder tiempo en tales averiguaciones, solo diremos, que la Grecia creó y perfeccionó el teatro, y con él, dió vida á las ciencias y á las artes por medio de la música y poesía; creó el gusto y desarrolló el talento en todas las clases de la sociedad; y sus nacionales

(1) Del verbo griego *Theáomai* que significa mirar ó contemplar, es deribada la palabra *Teatro*.

que antes habian sido poco menos que fieras, llegaron á ser los maestros del mundo.

Los Atenienses fueron reconvenidos de Justino porque espendian las rentas públicas en poetas, músicos, actores y teatros, teniendo mas aficion á los espectáculos escénicos que á los guerreros; mas esto no fué causa suficiente para que dejasen de seguir cada dia mas aficionados á las representaciones teatrales, las cuales estaban al cuidado de los principales magistrados.

En el Asia y Egipto, los Brachmanes y Sacerdotes eran depositarios de la sabiduria que con el velo del misterio se le ocultaba al pueblo, pasando las ciencias como hereditarias de padres á hijos. En Grecia el campo de las ciencias y las artes estaba abierto para todos. En los pórticos y en las plazas se oian lecciones públicas; el talento y el ingenio se buscaban donde quiera que estuviesen; y los teatros y los certamenes hacian brillar á los grandes hombres, que eran premiados por el pueblo conocedor del verdadero mérito por la instruccion recibida.

Los teatros eran sostenidos por el gobierno griego como un medio de moralidad política é instruccion literaria; por lo cual á los ciudadanos necesitados que no podian asistir por falta de recursos, se les daba dos *óbolos* á la puerta del teatro, uno para pagar la entrada, y el otro para que tomasen algun alimento.

De la música y la poesía hermanadas en las canciones nacionales, nacieron la historia, la elocuencia, las bellas artes, y el teatro: ellas reunieron á los hombres en sociedad, ellas dulcificaron las costumbres, ellas crearon las ciudades. Dos siglos antes de que Thepis, Suzarion y Eschiles creasen las representaciones teatrales; Terpandro al son de su lira habia suavizado las costumbres de los Lacedemonios, y Safo y Alfeo encantaron á los Lesbos con su

poesía y su canto dos siglos antes que estos, Homero habia cantado las guerras de Troya.

La música y la poesía despertaron el entusiasmo en nuestros corazones y dieron vida á la imaginacion, porque cuando esta duerme, como dice Andrés, la razon no hace otra cosa sino soñar. Asi es, que cuando las dos hermanas fueron separadas, perdieron ambas su fuerza y su mayor prestigio, porque la una no conservó la influencia en el espíritu del hombre, faltándole la espresion melódica á sus versos, y la otra despojada de los versos del poeta y creyéndose encumbrar sola con las dificultades de sus convinaciones armónicas, perdió su antigua facultad de escitar emociones fuertes en los oyentes hablándoles á la cabeza y no al corazon; y se redujo á ser arte de diversion y lujo en los pueblos opulentos, habiendo sido ciencia fundamental de instruccion en los pueblos verdaderamente ilustrados.

Segun Atenéo, el origen de la comedia y la tragedia, es debido á la embriaguez y á los convites que se tenian en tiempo de la vendimia en la villa de Icaria en el Attica. (1) Se generalizaron estas fiestas celebrándose en honor de Baco Dios tutelar del vino; en las cuales le sacrificaban un macho cabrio, en venganza del daño que este animal habia causado en las viñas de Icario fundador de esta solemnidad, y el primero que enseñó el modo de plantar las viñas segun la mitología. Durante el sacrificio se cantaban en coro, tanto por el pueblo como por los sacerdotes, himnos á los cuales llamaban *Tragodia*, palabra compuesta de dos dicciones griegas, que significan *cancion del carnero*, y de cuyas palabras se formó despues el nombre de *Tragedia*.

(1) Athenæus Deipnoseph. lib. 2.° c. 3.—Comediæ prima quidem origo et Tragodiæ fuit ex compotatione ac tumulentia in Icaria Atticæ pago, etc.

La piel del carnero ó macho cabrio sacrificado en las áras de Baco, tenido por el símbolo de la emancipacion del pueblo, era el premio del que habia cantado mejor las alabanzas del Dios á quien festejaban.

Estas fiestas fueron tomando cada año mayor incremento, y Thepis para dar alguna variedad á las canciones y bailes que se usaban comunmente, introdujo dos actores que cantasen y declamasen á solo, intermediando el coro, y haciéndoles ejecutar las fábulas que cantaban, sobre un terreno mas elevado que el en que estaban los oyentes. Fué recibida esta inovacion con gran suceso; y entonces, reprodujo dichas fábulas sobre carros cubiertos en figura de casas y tirados por bueyes, logrando con esto repetir los espectáculos en los sitios donde mejor le parecia. Como dichas fiestas tenian lugar en tiempo de la vendímia, para no ser conocidos de los espectadores los que tomaban parte en la diversion y asemejarse mas á los sátiros, se embadurnaban la cara con las heces del vino; y esto fué el orígen de las máscaras teatrales que despues se usaron.

La poesía y la música antigua de los atenienses segun Massimo Tirio, (1) no era otra cosa que los coros de los agricultores que divididos en tribus entonaban cánticos de alegria despues de la sementera y de la siega, tanto los hombres como los niños: y Evancio (2) hablando de la tragedia y la comedia, dice haber tenido estas su orígen en las cosas divinas, á las cuales dedicaban los antiguos sus cánticos, dando las gracias á sus dioses despues de la colecta de frutos, cantando en coro un cierto género de poesía en

(1) *Sermo XXI.*—Antigua Atheniensium Música, impuerorum Choris consistebat. Chori erant *ex* pueris ac viris colonis tributim congregatis etc.

(2) *Evanthii et Donati de Tragodiae et comedia commentatium cula apud Jacob. Granovium Thes. Graec. Antiq.* Tom. 8 pag. 1683.

honor de Baco, mientras ardia el fuego en los altares y se sacrificaba el carnero ó cabron.

Conviene tener presente para el origen de la Tragedia, que los antiguos poetas cantaban sus poemas con el acompañamiento de algun instrumento, el cual en general era la lira ó cítara. (1) Estos poemas se cantaban en loor de sus dioses, en celebridad de las fiestas de sus héroes, y aun en las de sus abuelos, reuniéndose las familias para formar el coro, que despues dió por resultado el dráma. (2)

Siguió á Thepis (3) el poeta Eschiles verdadero inventor de la tragedia segun las tradicciones; pues dió perfeccion tanto á la parte escenica, como al argumento y desarrollo

(1) Tanto los hebreos como los griegos y latinos, le daban al poeta el nombre de cantor, por la conecsion que hay entre el ritmo y la melodía para el regulamento de los efectos humanos, segun Aristóteles; por lo cual asegura Quintiliano y Timagenes, se les tenia á los músicos por hombres sábios, y entre los estudios, el mas serio era el de la música. Músico y poeta se tenia por una misma cosa, y á muchos que se les considera solamente como poetas, eran tanto poetas como músicos segun Ciceron en su oratoria.

(2) Los griegos usaron de la música y la poesía para celebrar sus sacrificios y sus fiestas, como lo confirman los poetas filósofos é historiadores Platon, Plutarco, Macrobio, Marco Antonio, y otros varios; cantando himnos á sus dioses y á sus héroes, distribuidos en coros en la forma siguiente, segun Plutarco.

Los reunidos para celebrar la fiesta, se dividian en tres clases: la primera era de los viejos que cantaban de esta manera:

Humo somos ya los que fuimos soldados jóvenes y esforzados.

La segunda clase que era la de los jóvenes respondia:

Tales somos nosotros cuando provar se quiera.

Y la tercera clase compuesta de niños contestaba.

Nosotros os haremos mucho mas valerosos.

Las jóvenes, segun el mismo Plutarco, tomaban tambien parte en esta fiesta.

(3) Thepis, fué natural de Icaria. Horácio en su Arte poética lo hace inventor de la Tragedia.

Ignotum tragicæ genus invenisse Camanæ
Dicitur, et plaustris vexisse pöëmata Thespis,
Quæ canerent agerentque, perunctí fecibus ora.

Otros autores lo hacen el segundo que cultivó el dráma tragico: y algunos otros el decimo sesto.

del drama, inventando las máquinas y mutaciones; adornando la escena con pinturas, estátuas, aras y tumulos; introduciendo las sombras y las furias con culebras en la cabeza; calzando el coturno á los actores, y poniéndoles mantos tan magestuosos, que los sacerdotes los usaban despues en los dias mas solemnes; haciendo se oyesen las trompetas y el fragor de los truenos en sus obras; y componiendo la música y baile de sus tragedias. Lo que hoy mas admirable en el inventor de la tragedia, dice Batteux, es haber desde luego concebido tambien la naturaleza de este Poema, que despues de él y en el discurso de veinte y dos siglos, nadie ha podido añadirle mas grandeza ni regularidad. (1)

Conocida en Atenas la utilidad de los espectáculos dramáticos, se edificaron suntuosos teatros para que el pueblo se instruyese y aficionase á estos cuadros de tanta utilidad moral y política, y señaló premios al que diese mas vida á la pintura fiel de las pasiones humanas; y Es-

(1) Fabio cree que Eschiles fué el verdadero inventor de la Tragedia; mas Horacio hace inventores de ella á Thepis y á Eschiles como se vé por los siguientes versos:

Ignotum tragicæ genus invenisse
Camœnae.
Dicitur et plaustris vexisse
poëmata Thepis
Quae canerent agerentque peruncti
fæcibus ora.
Post hunc personæ pallaeque
repertor honestae
Eschilus.

Dicho Eschiles segun el mismo Horacio, fué valeroso capitan que se halló en la batalla de Maratonia en la Olimpiada LXXII, y diez años despues en el combate naval de Salamina. Fué eminente en las obras trágicas, y segun Vosio, murió de resultas de que una Aguila dejó caer sobre su cabeza una Tortuga.—Plutarco puso sobre el sepulcro de Eschiles el siguiente epitafio:

Eschilus Enphorionis Athenis natus in arvis
Frugiferi jacet hic post sua fata Gelae.

chiles, Sofocles, Euripides, Aristarco, Empedocles, Ion, Nicomaco, Cefisidoro, Cherilo, Acheo de Eritrea, Astidámas, Chérofon, Neofon, y otros muchos poetas trágicos, se disputaron la palma en los certamenes que se celebraban.

La poesía dramática entre los griegos se tenia en grande estima porque sus compositores, segun Platon, (1) poseian grandes conocimientos en todas las artes y en todas las cosas divinas y humanas, tanto con respecto al vicio, como á la virtud. (2) Del alto aprecio en que eran tenidas esta clase de composiciones por los griegos, tenemos un claro testimonio en la descripcion de las glorias de los atenienses por Plutarco. « La tragedia (dice este autor) viene floreciente é ilustre: los hombres de aquella edad la tenian como un espectáculo maravilloso, pues con la fábula y los afectos del ánimo engañaba, y (como decia Gorgia) aquel que engañaba era en el engaño muy justo, y aquel que era engañado, del no engañado mas sábio: mas justo el engañante porque hacia esta profesion; mas prudente el engañado porque aquel que lo engañó no era un estupido, habiéndolo cautivado con la dulzura de una fábula. ¿Qué ayuda ha dado la tragedia á los atenienses para que tanto la honren? La sagacidad de Temistòcles amurallando la ciudad, la diligencia de Pericles adornándola con fortalezas, el valor de Miltiades manteniendola libre, y Cimone realzándola sobre todas las otras. Igualmente la sabiduría de Euripides, la fecundidez de Sofocles, y la dulzura de Eschiles, conquistaron la fama de los atenienses; y siendo las representaciones los trofeos de su gloria, el teatro se igualó al palacio, y el maestro de la invencion se parangonó al capitan. »

(1) Dialogo X. de Rep.
(2) Franc. Roberte llus in Arte Poet. Aristoteles pag. 3.

A Thespis y á Eschiles, siguió Sófocles, el cual estudio la música y el baile con Lámpro, segun Ateneo, y dió la completa perfeccion á la tragedia.

En cuatro formas distintas dice Diómedes, (1) era dividido el Drama: en trágico, cómico, satírico, y mímico; tomando estos nombres de la diversidad de cosas, personas, y asuntos que en ellos se representaban. Cuando el poema describia los tristes padecimientos de ilustres personajes con un decir fuerte, grave y severo, escitando afectos de compasion, se llamaba *Tragedia*. (2) Si con estilo popular y jocoso motejaba y contrahacia las acciones de los campesinos ó gente del pueblo, se le daba el nombre de *Comedia*. (3) Si con agrias ó punzantes palabras, reprendía las costumbres viciosas, no solo en general sino en particular, y no tanto lo pasado como lo presente, se la nominaba *Sátira*. Y finalmente, si se hallaba con palabras licenciosas y bufonescas, presentando hechos vergonzosos con acciones torpes, se le nombraba *Mímica*.

Aristóteles en su poetica describe las partes del drama trágico del modo siguiente: *Es pues la tragedia una imitacion de la accion virtuosa, y perfecta, en donde hay grandeza y un decir suave, separadamente en cada una de sus especies, y en las partes de aquellos que van negociando y conduciendo la espurgacion de los afectos no por la via de la narracion, sino por la de la misericordia y el temor. Llámo decir suave, aquel que tiene número, armonia, y dulzura; y separadamente en alguna de sus especies entiendo que para conducirse al fin cierto, solamente puede hacerse por la via del verso y de la música. Haciéndose la imitacion por los*

(1) De Arte Grammat lib. 3 cap. 2.
(2) Vosius. Inst. Poet. lib. 2.
(3) Idem.

agentes, de necesidad por esto se necesita sea el àparato una de las principales partes de la Tragedia despues de la música y locucion porque con estas partes se hace la imitacion. Llamo locucion á la composicion de versos y *música que da toda aquella fuerza que es manifiesta á todo hombre. Mas para que este poema imite las acciones que los agentes ponen en practica; por necesidad deben ser de esta ó aquella especie segun los trages ó discurso; porque las acciones están aderidas á estas dos còsas. Por esta razon, aunque el discurso y los trages son dos motivos de las acciones humanas, mediánte estas dos cosas, la fábula es aquella que el hecho representa y la que debe llenar mas ó menos los deseos de cada uno. Llamo fábula, al enlace de un asunto; trages, á lo que le dá cualidad y nombre á los agentes; y discurso, todo aquello donde la palabra demuestra ó no cualquiera sentencia. De todo lo dicho resulta que por necesidad la tragedia debe constar de seis partes mediante las cuales se llama buena ó mala. Estas partes son; la fábula, los trages, la locucion, el discurso, la música, y el aparato, de cuyas partes, dos son con las que se hace la imitacion; una sirve solamente ál modo de imitar; las otras tres á la cosa que se imita;* y *fuera de estas no hay otras.* »

Sabido es ya que la palabra *música* entre los antiguos, tenia un sentido mas lato que el generalmente dado en nuestros dias, comprendiendo los griegos y aun los romanos bajo este nombre, el arte poetica, la danza y la declamacion; por lo cual los poetas, inventaban sus tragedias, arreglaban la parte declamatoria ó el canto, y componian las danzas ó bailés que en ellas despues se intercalaron.

El poeta Sófocles aunque de voz tenue y vacilante (1),

(1) *Fabricius.*—Raro ipse docuit sua dramata, quod voce tenuit et parum firma esset.

cantó en el teatro uno de sus dramas titulado *Tamiri*, acompañándose tambien con la cítara. (1) Tito Livio asegura, que Livio Andrómico primer poeta latino, cantó y representó sus dramas: (2) y Plutarco segun testimonio de Ferecrates, dice, que los dos poetas llamados Melanípides el uno conocido en la Olimpiada LXV y el otro en la LXXX, tambien cantaron sus mismos dramas.

Los poetas con el tiempo ó bien por falta de voz ó por no estar bien ejercitados en el canto, cedieron la parte declamatoria á los peritos en el arte de cantar, los cuales unidos á los tocadores de lira, de cítara, y de flauta, representaban los dramas; y los histriones que antes de los poetas eran asalariados, comenzaron á ejercitar el mismo arte independiente de estos, (3) perfeccionándose en la declamacion, y haciéndose escelentes cantores é instrumentistas.

De aquí resultó la division de autores y actores; los primeros componian los versos y la música, y los segundos ejecutaban ambas cosas. Mas tarde se subdividieron los primeros en poetas y compositores, y los segundos en cómicos y músicos.

El drama se componia de tres miembros segun Diómedes; (4) de *Diálogo*, *Cántico ó Cancion*, *y Coro*. Diálogo, se llamaba á todo aquello en que diversas personas hablan entre sí; y sobre si este diálogo era cantado ó declamado, estan tan discordes los que de ello han escrito, que no es fácil dar una segura idea, cuando tan inseguras son las que nos han dejado. Donato Gramático, y Doni, piensan de distinto modo que Evanzio y Diómedes; y ninguno de ellos nos di-

(1) *Athenaeus lib. I.*—Sophocles... cum Tamyrin fabula doceret, cithara modus accimit,

(2) *Tit. Livius Patav. dec. I. lib. VII.*

(3) *Vosius Inst. Poet. Lib. 2. Cap. IX.*

(4) *Diomedes de Arte Grammat. lib. 3.*

ce cual era el modo con que se representaban estos diálogos. Sin embargo, daremos una idea acerca de este asunto, segun la opinion de varios autores.

Nacidos los juegos drámaticos del culto religioso, como nos lo prueban los primeros teatros construidos inmediatos á los templos; el episodio de la tragedia en su oríjen no fué otra cosa que un diálogo ingerto en los coros religiosos. Tomando despues mas incremento estos episódios, los que los ejecutaban lo hacian tambien cantando, pero con una música mas simple y mas parecida á las inflecsiones de la conversacion. Esta conversacion ó declamacion musical, se escribia, y se enseñaba al mismo tiempo que á leer, teniendo los acentos su duracion conocida y las sílabas su exacta medida; valiendo las breves, segun Quintiliano, un tiempo de compas, y las largas, dos.

Para marcar el tono con que esta declamacion debia recitarse, usaban de un bájo contínuo, que servia de acompañamiento y les daba la entonacion en ciertos y determinados sitios, como por ejemplo sucede en el recitativo moderno: y para que todo fuese á tiempo riguroso, se colocaba un corista á un lado del teatro, y con el pie calzado de una zandalia de hierro, marcaba sobre la escena el compas que debia seguir el esclavo que recitaba, los instrumentos que acompañaban, y el actor que accionaba; pues segun Quintiliano y Platon, tanto las actitudes y los gestos, como las acciones, se hallaban sujetas á rigurosa medida. Hasta el modo de aplaudir en los teatros, llegó hacerse con música y exacto compás, desterrándose en el reinado de Augusto los gritos de alegría que espresaban el aplauso; admitiendo en su lugar aun cantor, que diera el tono, y el pueblo unido en coro repitiese la forma de aclamaciones adoptadas para el efecto.

El segundo miembro del drama, era el *cántico ó can-*

cion llamada *Monódio,* porque siempre era cantado por una sola voz, y al que le acompañaba con la flauta se le daba el nombre de *Pitáulo.* (1) La música de estos cantos, era compuesta primero por los mismos poetas, y despues por los peritos en música, mudándose *los modos* segun el sentido de la palabra. Estos *modos*, se dividian en tres principales, *Dório*, *Frigio*, y *Lídio.* (2) El *Dório* que era el mas grave, tocábase con dos flautas derechas; el *Lidio* que era el mas agudo, con dos flautas izquierdas; y el *Frigio* que formaba el centro entre los dos anteriores, con otras dos flautas una derecha y otra izquierda. (3) Se llamaban flautas derechas, las que estaban á la derecha del instrumentista y se tocaban con la mano derecha; y flautas izquierdas las que estaban á la izquierda del acompañador y se tocaban con esta mano. (4) Algunos aseguran, segun Gaspar Bartolino, que la flauta izquierda tenia un sonido agudo, y la derecha uno grave; mas otros autores afirman lo contrario diciendo, que la derecha era la del sonido agudo, y la izquierda la del grave.

La flauta era siempre acompañada de la lira ó de la cítara, lo que producia tan májico efecto segun la opinion de Efipo, (5) que le dieron á este acompañamiento el nombre de *Citaristria*, (6) del cual hacen mencion Euforo, Enfranor, y despues Ateneo (7)

El coro era el tercer miembro de que se componia la tragedia, y tan antiguo su origen, que segun Plutarco,

(1) Vosius Inst. Poet. Cap. IX.
(2) Pausanias Bœatica cap. XIII.
(3) Casp. Bartholinus de Tibiis Vetér. lib. I. cap. IX.
(4) Id. Id.
(3) Athenæus. lib. XIV.
(6) Julius Pollux Onomastic. lib. IV. cap. X.
(7) Lib. IV cap. último.—Haud me latet esse cuoque alia genera tibiarum, nenpe tragicas, Lysiodos, Citharisterias, guarum meminit Euphorus libro Dainventis, et Enphranor Pythagoricus libro de Tibiis.

los Lacedemonios ya hacian uso de él dividiéndolo en tres clases : de ancianos, de hombres de estado viril, y de niños. Vócio dice , que su invencion se atribuia á Euterpe una de las nueve musas. Jano Parasio uno de los espositores de Horacio, manifiesta que era infinito el número de las personas que componian los coros, cantando juntas y formando casi un concento acompañadas de un tocador de flauta, ora paseándose al rededor del ara humeante, ora revolviéndose en varios giros; siendo su oficio, ensalzar la virtud, perseguir al vicio, impetrar perdon de sus ídolos, y favorecer á los infelices. Learcio y otros autores, aseguran que antes de Thespis, el drama era formado solo del coro. Castelvetro en la poética de Aristóteles describiendo el coro, dice, que él solo era el que representaba las tragedias, entendiéndose bajo este nombre, todas las personas que formaban parte en el drama : y Diómedes define la palabra *coro*, diciendo era una reunion de personas que cantaban y bailaban juntas acompañadas de las flautas.

Sófocles en su drama titulado *Elipodes Tirano*, no solo formó el coro de hombres y mujeres, sino que lo aumentó con niños y niñas que cantaban un himno en union del sacerdote, para aplacar la ira de su Dios. (1)

Divididos dichos coros en tres clases, cada una tubo su particulares flautas llamadas *Córiches* , y los que la tocaban *Coráules*. (2) Estas flautas eran divididas en tres especies llamadas, *viriles , virginales, y pueriles.* (3) Las unas para el uso de los hombres, que segun Polo , eran perfectísimas, y en la opinion de Ateneo , perfectas y mas

(1) Vosius. Inst. Poet. lib. II cap. VI.)
(2) Casp. Bartholinus de Tibiis. Vet. lib. I Cap. VI.)
(3) *Athenaeus lib. IV*.

que perfectas; las otras para las mujeres; y las terceras para los niños.

Subordinados estos coros al argumento del drama, sus cantos ya morales ó religiosos, formaban el todo de la tragedia; motivo por el cual se ponia en ellos el mayor esmero y cuidado, siendo los coristas entre los atenienses, las personas mas ricas y consideradas de la república, y eligiéndose entre ellas la que debia hacer las veces de director ó empresario, cuidando de los vestidos y aparato escénico, de elegir las voces que habian de formar el completo del coro, y de disputar el premio de una *trípode* que se daba á la música, en los juegos pitios. (1)

Los coros formados por Eschiles para la tragedia, se componian de cincuenta personas; despues se redugeron á veinte y cuatro, y mas tarde por mandato espreso de los magistrados, se fijó en el número de quince, para la tragedia, y doce para la comedia, dirigidos por un maestro á quien daban el nombre de *Corifeo*.

Dichos coros cantaban con música elevada y sostenida, haciendo en la escena diferentes evoluciones acompañadas de danzas que formaban un espectáculo variado y agradable. Cuando constaba el coro de quince personas, marchaban estas á cinco de frente y tres en fondo; y cuando lo componian doce, de cuatro en fondo y tres de frente, ó vice versa en ambos casos; mas siempre precedidos de uno ó mas tocadores de flauta que arreglaban la marcha y daban la entonacion á los cantores.

Los bailes fueron introducidos en la tragedia por Batilo de Alejandria, y en la comedia por Pilades, dividiéndose despues en cuatro clases diferentes; trágicos,

(1) Este premio consistia en una especie de vaso de tres piés en el que se esculpia el nombre del vencedor, depositándose despues en el templo de la diosa á quien se festejaba.

cómicos, satíricos, y pantomímicos: los primeros sérios y dignos, los segundos licenciosos, los terceros burlescos, y los cuartos reuniendo lo bueno y malo de todos ellos.

La variedad introducida en el episódio del drama, hizo dividir este en cuatro partes precediendo á ellas una esposicion llamada *Prólogo*, que formó un todo de cinco partes, separadas por cuatro cantos líricos, á los cuales dieron este nombre por la lira con que se acompañaban. Los coros que formaban estos cantos líricos, se diferenciaban de los de la tragedia, en que cantaban solo en los entre-actos sin tener relacion con el drama que se representaba; mientras los otros componian la principal parte de él, haciendo referencia siempre no solo á su complemento, sino tambien á la accion que sucedia y á la materia que se trataba; siendo unos y otros de distinta manera acompañados por las liras y las flautas.

Dilatándose mas los episódios del dráma, fué disminuyendo el coro á proporcion; hasta que habiendo sido en su origen el asunto principal de la tragedia, quedó reducido á una parte accesoria.

Eurípides siguió las huellas de Sófocles enriqueciendo sus tragedias con las maximas de Anaxágoras su maestro; llegando á tal estremo la perfeccion de sus obras, que Sócrates asistia á todas sus representaciones para aprender; Ciceron estudiaba en ellas, y al ser asesinado leia la *Medea*; y cantando versos de Eurípides, salvaron la vida los atenienses vencidos en Sicilia cuando la desgraciada espedicion de Nicias.

La tragedia griega, sencilla, natural, poco complicada y facil de entender por lo bien preparada y desenvuelta; es el modelo del arte y del ingenio segun la opinion de muchos autores, por lo mismo que parece hecha sin arte. El abate Andrés dice, que la perfectísima simplici-

dad, la unidad de accion no interrumpida con inútiles episódios, la naturalidad de caractéres no llevados al esceso con furioso entusiasmo, sino pintados con rasgos bien distintos, la economía de la fábula bastante regular, y sobre todo, la verdad del diálogo, la gravedad y noble magestad del estilo, la sublimidad de los pensamientos, y lo justo de las sentencias; son dotes tanto mas recomendables en los poetas griegos, cuanto que sin tener modelos que imitar, supieron felizmente sacarlos del fondo de la misma naturaleza. El mismo autor añade, que el teatro griego, lo forman tan solo Eschiles, Sófocles, y Eurípides, verdaderos padres de la poesía dramática, únicos de quien nos quedan poemas, y únicos particularmente alabados de los escritores antiguos.

Los tres autores célebres fueron músicos, compusieron los coros de sus tragedias, cantaron en ellas, y cifraron el éxito de sus obras en la parte musical, puesto que los versos destinados á dichos coros, son los mas filosóficos y espresivos.

Estos coros de la tragedia griega, han sido objeto de fuertes y eruditas disputas, sobre si eran inutiles é importantes, ó si ofrecian grandes ventajas. Andrés los reprueba como una parte ociosa en la poesía dramática, respetándolos solo por deberse á ellos el origen y creacion del drama. Mas seguidamente dice: » pero con todo, leyendo los coros, singularmente de Sófocles y Eurípides, encuentro en ellos tantas gracias poeticas y filosóficas, versos tan armoniosos, espresiones tan enérgicas y tan vivas, y sentencias tan nobles y ajustadas, que casi perdono á aquellos trágicos los defectos dramáticos de su coro por estas prendas líricas » ¿Y no son nada estas prendas á la perfeccion de un espectáculo, cuyo objeto es agradar, interesar, é instruir aun mismo tiempo? ¿Sin la inter-

vencion músical, hubiesen hecho dichos autores versos tan armoniosos y sentidos, y sus obras producido el efecto májico que segun las tradiciones hicieron? ¿Pues que, los coros no son un pueblo que habla un lenguaje sublime, que siente y espresa dentro del círculo de esa sublimidad, y que arrastra los ánimos de los espectadores entusiasmándolos y atrayéndolos, mas que la voz de este ó aquel actor? Asi creemos lo comprendieron los poetas griegos, y que por estas causas pusieron el mayor esmero en ellos tanto en la poesía como en la música. Eximeno dice, que la música se perfeccionó en el teatro griego, porque en él se representaban al vivo las pasiones humanas, que son el único origen de la espresion, tanto en el habla como en el canto.

En la tragedia de Sófocles titulada *Antigon*, que fué representada mas de treinta veces en el teatro de Atenas, y premiado su autor haciéndolo gobernador de la isla de Samos, por el placer que causó á los atenienses su obra; se vé al coro desempeñando con naturalidad y acierto una de las principales partes del drama. «La esposicion de *Antigon*, dice Mr. de Rochefort, es tan viva, tan clara, y tan animada, que desde luego se descubre al primer golpe de vista, el objeto que se va á tratar, los carácteres de los personajes, y á donde pasa la escena; todo anunciándolo naturalmente, y sin aquellos largos recitados con que Eurípides embarazaba á menudo sus prólogos, que nosotros no tenemos, sino imitados aunque con mejor arte. El coro que no aparece hasta despues de la esposicion, acaba de dar á conocer lo que ha precedido á la accion; y en lugar de un frio recitado que hubiera hecho recordar el sitio de Tebas y la muerte de los dos hermanos; con un himno en honor de la victoria que los tebános han conseguido, hace conocer en pocas palabras los persona-

jes que se presentan y el objeto que los guia» Sófocles en este mismo dráma siguiendo las costumbres griegas, no pudiendo hacer que dos amantes espresásen su pasion en la escena, y siendo preciso que esta pasion fuera conocida de los espectadores; se vale del coro, el cual entre maximas morales, pinta el amor de ambos amantes y manifiesta sus riesgos (1).

Vayánse viendo una por una las obras de estos grandes maestros fundadores del drama trágico, y en ellas se observará que el desarrollo de la accion y los mejores efectos de las situaciones dramáticas, estan basados generalmente en los coros.

De ninguna manera defendemos que los coros esclusivamente formasen la tragedia como sucedia en el origen de estos espectáculos; pero sí, como los usaron los tres autores ya citados con especialidad Sófocles y Eurípides. Y esto lo decimos, porque creemos que nuestra ópera moderna, no es otra cosa que la tragedia griega enriquezida con las galas de combinaciones armónicas no conocidas entonces, y llevadas ahora si se quiere, aun estremo exagerado que mata el pensamiento del poeta y la sencillez melódica. Nuestros recitativos musicales no son otra cosa que una adulteracion de la declamacion griega; nuestros coros son sus coros: nada hemos inventado, sino enriquecido y mejorado: todo lo debemos á aquellos genios á quien segun el mismo Andrés no hemos podido copiar exactamente.

(1) Sófocles fué ateniense, Militó con Pericles, en las espediciones del Peloponeso, Nemea, Samos, etc. Murió 406 años antes de la venida de J. C. Solo se conservan siete tragedias de las 160 que compuso. Su vejez fué melancólica y atribulada, pues se vió vilipendiado por sus hijos que aspiraban á quitarle el manejo de sus haberes como hombre debil é inepto. Para probar lo contrario de lo que sus hijos decian compuso la tragedia del *Edipo en Colona*. Sófocles como poeta, instruyó y deleitó al pueblo griego, y como capitan y magistrado lo gobernó sábiamente.

Sigamos las opiniones de este autor y otros varios, y ellos robustecerán las nuestras, haciendo patente la influencia de la música en el apogeo del drama, y la decadencia de este por la adulteracion de aquella.

Las bellas artes no son otra cosa que la imitacion sublime de la naturaleza por el ingenio y el gusto. Dióseles este nombre á la música, poesía, pintura, y escultura, porque todas sus obras son creaciones que embellecen mas el modelo que se propusieron imitar, por las observaciones que el ingenio y el gusto de ellas hicieron sobre ese mismo modelo. Siendo este modelo la bella naturaleza, el pintor por medio de los colores reprodujo en el lienzo todos los objetos visibles; el estatuario con su cincel sacó de un pedazo de marmol la imágen de un héroe; el músico con la combinacion de los sonidos imitó la tempestad; el poeta por la armonía de sus versos, llenó nuestro espíritu de imágenes fingidas; y todas ellas juntas, crearon un mundo ideal y sublime, imitando las bellezas de la naturaleza con el ingenio y el gusto, y formaron los espectáculos dramáticos, haciendo en ellos conmover nuestros corazones con sentimientos ficticios, mas encantadores muchas veces que si fueran naturales ó verdaderos.

En estos espectáculos, dividieron los artistas el universo físico, moral, y político, en cuatro mundos diferenrentes entre sí, pero formando parte en el todo, del modo siguiente: el mundo existente del cual somos parte, el histórico donde brillan los grandes hombres; el fabuloso lleno de dioses y héroes imaginarios; y el ideal donde existen todos los séres que la imaginacion crea con rasgos y caractéres de existencia propia.

Esta verdad es demostrada, dice Botteux, por Aristófanes presentando sobre la escena á *Sócrates* personaje

que existió en la sociedad de entonces; por Eurípides sacando de la fábula su *Medea*; por los *Horacios* buscados en la historia; y por el ipócrita *Fartufe* creado por Moliere en un mundo ideal aunque posible.

Para dar á conocer estos personages, elevarlos á mayor altura de los demas seres, y que sean de estos aborrecidos ó respetados como si existiesen aun, ó hubiesen existido; indispensablemente es necesaria la reunion de todas las bellas artes, para formar el encanto del espectador, haciendole ver una realidad; haciéndole sentir sus efectos; y haciéndole quedar en su mente despues de haber desaparecido la ilusion, un recuerdo agradable, una leccion instructiva, y el deseo de volver otra vez á soñar en tan encantado mundo.

Esta realidad ficticia y encantadora, no puede ser perfecta, si falta una sola de las bellas artes que forman su complemento. Asi lo comprendió Aristóteles al describir las partes de que debia componerse el drama, asi lo comprendieron los clásicos poetas griegos, así nos lo hace comprender el mismo espíritu de los espectáculos dramáticos.

Los efectos producidos por las tragedias de Eschiles, Sófocles y Eurípides, (1) que nos parecen una fábula increible; son hechos verídicos no desmentidos por ninguno de los muchos autores que de esta materia han escrito: y aunque algunos atribuyen estos efectos al horror de los hechos referidos en ellas y á las máscaras monstruosas que los

(1) Eurípides fue natural de Salamina; y se asegura nació el mismo dia en que Temistocles venció á Xerxes junto á la misma isla, el año 480 antes de la venida de J. C. Compuso 92 tragedias, y murió á los 75 años de edad. Còmo en sus obras no trató nada bien á las mugeres, aunque fuera del teatro segun Ataneo, no las odiaba tanto; ha habido autores que han dicho murió despedazado por una caterva de mugeres ansiosas de vengar el honor de su sexo ultrajado; mas esto no es exacto ni puede atribuirse á otra causa, que á la invencion de algun génio burlon y maligno.

actores sacaban, mas bien que á la delicadeza de los afectos y á la fuerza de la pasion; sin embargo confiesan, que las composiciones griegas eran capaces de conmover los ánimos del auditorio, tanto por las relevantes cualidades que encerraban, cuanto porque dotados los griegos de una sensibilidad mas superior que la nuestra, tenian mucho mayor influjo sus ojos y oidos en su ánimo, y se entusiasmaban con mas facilidad que nosotros, contemplando una estátua ó una pintura, y escuchando la suave melodía de una voz ó un instrumento.

Esta viva sensibilidad dice Andrés, hacia que la armonia de la oracion y la modulacion del estilo, tuviesen un estraordinario poder en los oidos y el corazon de los doctos griegos, siéndoles irresistible todo período duro y falto de armonía. Por esta razon las producciones de Eschiles, Sófocles, y en particular Eurípides, causaban tanto entusiasmo al auditorio, que estasiado escuchaba siempre el estilo puro de una versificacion cadenciosa y naturalmente melódica, acompañada de una música sencilla que daba mas vida al pensamiento del poeta sin ofuscar la imaginacion del oyente.

Estos autores comprendieron y fueron comprendidos por el pueblo griego, de que la música habla por medio de los tonos un lenguage natural, pero sublime, el cual dejando de ser entendido de los espectadores, deja de ser arte imitativo de la naturaleza, convirtiéndose en corrompedor de ella.

Todo sentimiento, dice Ciceron, tiene un tono, un gesto propio que le anuncie, y es como la palabra agregada á la idea (1). La música es la mitad del ser de nues-

(1) Omnis motus animi suum quemdam à natura habet vultum et sonum et gestum.=Ciceron.

tra simpatía; agregando la palabra al canto, forma el cuadro del corazon humano: y este cuadro fué presentado con tan vivos colores por los autores citados, que sublimando la bella naturaleza con acierto y verdad, produjo naturalmente los efectos que hoy nos parecen fabulosos.

La música mejor calculada en todos sus tonos, segun Botteux, la mas geométrica en sus concordancias, sino tiene significacion alguna, apesar de estas cualidades no se le podrá comparar sino con un prisma que presente el mas bello colorido, pero que no forma cuadro alguno. Será una especie de teclado cromático que ofrece sonidos y pasages para divertir acaso el oido, y disgustar seguramente al espíritu.

Los muchos escritores que siguieron á los fundadores de la tragedia griega, ansiosos de gloria pero demasiado orgullosos para seguir la senda trazada por sus maestros; desecharon la facilidad y marcha natural de estos, por seguir nuevos caminos que los condujera á un fin mas glorioso. Y en efecto, marcharon por nuevas sendas, mas fueron mayores los defectos y estravagancias cuanto mas se separaban de la sencillez natural. El anteponer los diálogos pesados é insultos, á los coros concisos y de interés para el desarrollo de la accion; y la adopcion de nuevos géneros de poesía y música; alteraron la declamacion, y la ruina del dráma trágico fue inevitable.

Agaton, segun Aristóteles, introdujo en el coro los versos intercalares; siendó el primero en la opinion de Plutarco, de mezclar en la tragedia el género cromático. Y no satisfaciéndole la naturalidad del estilo usado hasta entonces, buscó la antítesis, y *gorgeo en los yambos* siguiendo la opinion del sofista Gorgias segun Filistrato.

Aristárco, no pudiendo sobreponerse á sus antecesores con el mérito de sus tragedias, las hizo ya que no mejo—

res, mas largas, en cuya proligidad cayeron los que le siguieron, segun Suidas.

Anaxandrides no sabiendo deleitar al auditorio con acciones varoniles y pasiones vigorosas, introdujo en el teatro las escenas de amores, y principió á afeminar las costumbres.

Carcino queriendo dar mas luz al estilo de sus obras, las dejó tan á oscuras que sirvieron de proverbio á la oscuridad de la poesía.

Diógenes cargó tanto sus dramas de palabras pomposas que, segun Plutarco, habiéndole preguntado á Melanzio sobre una tragedia de aquel autor, contestó que no la habia podido ver porque las palabras le quitaban la vista.

Otros autores faltos de génio para crear obras dramáticas, decidieron ilustrar el teatro con escritos eruditos; y en vez de la facilidad en las reglas, y la sencillez en las doctrinas para dejar libre la inspiracion; no existiendo esta en ellos, no pudieron fijar aquellas, como sucede generalmente á los metodistas eruditos; y acumulando macsimas exageradas y pensamientos estrambóticos, introdujeron la confusion y desterraron las bellezas.

Los gramáticos tambien desearon pisar el terreno teatral, y ya sobre la alocucion trágica, ya sobre las palabras que pertenecian á la tragédia y á la comedia, escribieron entre otros Dinimo Alejandrino; Eptiterses, y Palamades.

No quisieron ser menos que los gramáticos con respecto á ilustrar la tragedia, los peritos músicos; y Aristoxeno en su obra de música, se ocupó de los trágicos y cómicos, y las orquestas trágicas; Rufo en su *Historia de la música* tambien trató de lo mismo y de los bailes teatrales; y fueron tantos y tan diversas las opiniones de los que escribieron sobre el teatro y la música, que esta perdió su natural sencillez y su gran prestigio separada de la poesía, y la de-

cadencia de los espectáculos dramáticos debió su principio á los exagerados autores que quisieron ilustrarlos.

Veamos las opiniones de Jovellanos en sus *Lecciones poéticas,* y de Calmet en sus *Disertaciones Bíblicas,* con respecto á la union y sencillez de la música y poesía de los antiguos, y ellas darán mas fuerza á nuestras palabras y mas apoyo al objeto que nos guia.

En estos términos se espresa Jovellanos: «La separacion entre la música y la poesía produjo efectos nada favorables en algunos respecto á la poesía, y acaso tambien á la música: La de aquellos primeros periodos fué sin duda muy sencilla, y del mismo modo los instrumentos con que acompañaban á la voz y realzaban la melodía del campo. Oíase siempre la voz del poeta; y tenemos varios fundamentos para creer que entre los antiguos griegos, igualmente que entre otras naciones, el poeta cantaba sus versos, y tocaba al mismo tiempo su arpa ó lira. En este estado fué cuando la música obró aquellos efectos prodigiosos que leemos en las historias antiguas, y que dieron orígen á portentosas fábulas, como las de Orfeo y Arion. (1) Parece cierto que solo de la música acompañada del verso ó del canto *debemos esperar aquella fuerte espresion y aquel poderoso influjo sobre el corazon del hombre.*»

«Aun conserva sin embargo la poesía algunas reliquias de su primera y original conexion con la música. *Para ser espresada en canto se dispuso en números, ó en una coordinacion artificial de palabras y sílabas.* Esta calidad característica que hoy conserva y llamamos versificacion, la trataremos ahora.»

(1) *Se la cetra non era*
d' Amphione ed' Orfeo, gli homini ingrati
vita trarriam pericolosa é dura
senza Dei, senza leggi, é senza mura.
Metastasio. *El Parnaso acusado y defendido.*

«Las naciones, cuyo lenguaje y pronunciacion eran musicales, cimentaron su versificacion principalmente en las cantidades; esto es, en la longitud ó brevedad de las sílabas. Otras que no hacian percibir tan distintamente en la pronunciacion la cantidad de las sílabas, fundaron la melodía de sus versos en el número de sílabas que contenian; en la disposicion propia de los acentos y de las pausas, y frecuentemente en aquella repeticion de sonidos correspondientes que llamamos rima. Sucedió lo primero entre los griegos y romanos; lo último es lo que sucede entre nosotros, y entre las mas de las naciones modernas. Entre los griegos y romanos cada sílaba tenia conocidamente una cantidad fija y determinada, y su manera de pronunciarla hacia á esta tan sensible al oido, que una sílaba larga era computada precisamente por igual á dos breves etc.»

Calmet dice lo siguiente:» Muchos reputan como rudeza é imperfeccion, la sencillez de la música antigua; pero nosotros sentimos, que esta misma dote la acredita de perfecta: porque tanto un arte se debe juzgar mas perfecto, cuanto mas se acerca á la naturaleza. ¿Y quien negará, que la música sencilla, es la que mas se acerca á la naturaleza, y la que mejor imita la voz, y pasiones del hombre? Deslizase mas fácilmente á lo íntimo del pecho, y mas seguramente consigue halagar el corazon, y mover los afectos. Es errado el concepto, que se hace de la sencillez de la antigua música. Era sencillísima sí, pero juntamente numerosísima, porque tenian muchos instrumentos los antiguos, cuyo conocimiento nos falta, no faltándoles por otra parte la comprehension de la consonancia y la armonía (1). Añadíase, para hacer ventajosa su música sobre

(1) Veáse las láminas núm. 1 y núm. 2, en las cuales copiamos dos himnos

la nuestrá, el qué el sonido de los instrumentos no confundia las palabras del canto, antes las esforzaban; y al mismo tiempo que el oido se deleitaba con la dulzura de la voz, gozaba el espíritu la elegancia y suavidad del verso. No debemos, pues, admirarnos de los prodigiosos efectos que se cuentan de la música de los antiguos, *pues gozaban juntos, y unidos los primores, que en nuestros teatros solo se logran divididos.*»

Resulta de lo espuesto, que la alteracion en la naturalidad de las dos artes, y la desunion de ellas por las máximas exageradas de los preceptistas, hicieron desaparecer de ambas el calor nativo y la espresion verídica, para engalanarlas con atavíos artificiales, imitando las pasiones sin espresarlas, matando las efusiones espontáneas del corazon, y los ardientes conceptos de admiracion y reconocimiento, de dolor ó de amistad.

No tuvo menos parte en la decadencia del teatro griego, la demasiada importancia dada á los actores elevándolos á los principales cargos de la república, (1) cuyas deferencias unidas á la veneracion que les tenia el pueblo, los hicieron tan soberbios y altivos, que despreciando á sus mas ilustres poetas, dieron solo cabida en los teatros, á sus desaliñadas producciones, sin mas mérito que el esmero de la representacion, el cual tambien fué decayendo por el tono introducido en el recitado, llamado

griegos uno á *Caliope* y otro á *Apolo*, únicos fracmentos que nos restan de la música griega. Estan arreglados á nota moderna con las palabras traducidas al latin, por Mr. Burett segun se ven en las memorias de la *Academia de Inscripciones*, tomo V y VII, habiendo solo la diferencia de haber puesto los tres sostenidos fa, do, sol, delante de la llave, en lugar de repetirlos accidentalmente en las notas.

(1) Entre los muchos que merecieron estos honores, recordamos á Aristoseno que fué embajador, Archias general, Eschico, Aristónico, y Neutolemo, senadores; y aun cuando la forma de gobierno cambió en estas repúblicas, los reyes confirieron las mismas recompensas y distinciones á los actores.

por los griegos *clomos*, equivalente á canto de gallina.

Todas estas causas reunidas fueron desterrando de las composiciones dramáticas el buen gusto y sano juicio, haciendo desaparecer las gracias de la poesía, y la espresion de la música: circunstancias que segun nuestra pobre opinion, dieron orígen á la poesía ditirámbica trivial insipida y hasta ridícula en la opinion de los griegos, segun dejamos manifestado en el primer tomo de esta obra, (1) y á la aficion de los áticos por la música instrumental.

La comedia no fué cultivada por los griegos con tanto esmero como la tragedia, pues pobre en su orígen y sin mas fin despues, que la conservacion de la democracia, la cual se valia en dicho espectáculo de medios violentos y eficaces para satirizar á los demagógos de la república; se miró con tanto desprecio por las personas sensatas, que el Arconte, uno de los magistrados mas principales de aquella clase de gobierno y que cuidaba del buen órden en los espectáculos, tardó mucho tiempo en permitir el coro á los actores que la representaban. Sin embargo, la comedia griega tuvo tres edades, antigua, media, y nueva; y si la primera fué prohibida por Alcibiades en nombre de la república, y refrenada la sátira picante de la segunda por las leyes, en su tercera edad se perfeccionó ridiculizando solo el vicio sin marcar á las personas; y dedicándose á escribir en este género distinguidos poetas, llegó á ser escuchada con agrado por todas las clases de la sociedad.

Comunicáronse las representaciones cómicas y trágicas de los griegos á los etruscos, y de estos á los romanos, cuyos espectáculos fueron recibidos con aplauso del pueblo y contentamiento de los sabios. Y aunque en tiempo de la república la primordial diversion de estos nacionales

(1) Página 53 y siguientes.

eran las armas y el estruendo de los combates; abiertos los teatros en Roma, se hallaron siempre concurridos para oir recitar, cantar y danzar, á los esclavos y libertos griegos, que nobles y libres eran estimados como escelentes profesores en Grecia donde no deshonraba salir á cantar en los públicos teatros. Mas si en tiempo de la república romana se estimaron en poco estas diversiones y se miraron con desprecio á los que las ejecutaban, bajo el gobierno de los emperadores no solo disminuyó la preocupacion á estos espectáculos, sino que la nobleza los protegió, fomentó, y hasta tomó parte en ellos.

Numa Pompilio estableció leyes protegiendo los entretenimientos y juegos públicos hechos con moderacion y decencia; y estas leyes segun Marco Tulio Ciceron, hicieron que comenzasen juntas la virtud de la religion que les enseñó el culto de los dioses, y la virtud de la alegría que les manifestó el agradable solaz, con los bailes, músicas y farsas.

Con la imitacion de los juegos escénicos bajo el consulado de Sulpicio Pellicus año 415 de Roma, se creó en esta ciudad el gusto á la música; música puramente griega en nuestro concepto, puesto que ni de los nombres de los compositores latinos, ni de sus obras se han encontrado hasta la presente vestigio alguno. Unicamente se sabe que cantaban casi todas sus poesías; no declamándose los versos de Horacio sino cantándose; y siendo muchos de ellos parodiados sobre melodías griegas segun aseguran personas doctas en las bellas letras antiguas, presentando como prueba una cancion compuesta en tiempo de Safo, cuya música sirvió á Horacio para escribir muchas de sus odas. (1)

(1) Veáse en las láminas el núm. 3.
Si la melodía que adorna las palabras de Horacio, es tan antigua como asegu-

Segun lo espuesto, los romanos no se dedicaron mas que á traducir los autores griegos sin añadir nada á la música; siendo el primero que escribió acerca de ella, el celebre Vitrubio, insertando en su tratado de arquitectura un capítnlo del sistema de Aristoxeno muy oscuramente esplicado.

Como la declamacion, á la cual se aficionaron en estremo los romanos, era formada de estos por medio de los acentos, tuvieron que servirse al anotarla, de iguales caracteres que los usados para marcar dichos acentos, conformándose con la cantidad de las sílabas, en cada una de las notas cuando colocaban palabras en el canto. Estas notas determinaban los sonidos y su duracion, pudiendo sin embargo el actor declamar mas ó menos lentamente como manifiesta Ciceron hablando de Atico, el cual habia retrasado su declamacion obligando támbien al que le acompañaba con la flauta á retrasar los sonidos de su instrumento.

La música entre los romanos no solo dirigia el canto, sino lo que ellos llamaban *Saltation* ó arte de gesticular, el que dividian en tres clases: los *gestos* de los oradores y actores; la *pantomina* ó la accion sin palabra; y la *danza* ó actitudes agradables.

Livio Andrónico, Neyo, Nevio, y Ennio, autores y actores á la vez, fueron los primeros que introdujeron el gusto griego en el teatro romano, haciendo desaparecer de él la rusticidad del verso y de la sátira, con fábulas dramáticas bien conducidas, en las cuales saborearon los romanos las bellezas de esta clase de composiciones. (1)

ran, es un monumento precioso de la música antigua. A esta dicha melodía se le han añadido tres partes para manifestar que esta música es susceptible de una buena armonía.—Posteriormente, este trozo de música se adoptó en los primeros siglos de la iglesia, para cantar el himno de San Juan Bautista: Ut quám laxis resonare fibris etc., segun un autor frances.

(1) Segun Horacio, hacia ciento sesenta años que Sófocles habia muerto,

La tragedia tuvo mas estimacion entre estos nacionales que la comedia, tanto por las obras de Accio, Pacuvio, Ovidio, Plauto y Terencio, como por las del poeta cordobes Seneca. Y aunque las tragedias de este célebre español preceptor de Neron, tienen poco crédito entre la mayor parte delos críticos modernos, puede asegurarse que de ellas sacó bellísimos pasages Metastasio para engalanar sus obras, Corneille para perfeccionar su *Medea*, y Racine para enriquecer y hermosear su *Fedra*. (1)

Tenia la música en la tragedia latina la misma parte que tuvo en la griega, y los mismos autores la cantaban y recitaban; mofándose Persio de los poetas que dieron á cantar sus dramas *Progne y Tiestes* al insulso actor Glicon.

Durante el consulado de Emilio año 560 de Roma, la música adquirió mayor prestigio por haber sido introdu–

cuando se puso en escena la primera pieza dramática en Roma. Estas piezas dramáticas consistian en recitar versos en el teatro acompañados por tocadores de flauta, y mas adelante por instrumentos de cuerda.

(1) Lucio Anneo Seneca, trágico filósofo y estóico, nació en Córdoba poco antes de la muerte de Augusto. Fué su padre Lucius natural de Córdoba, y su madre española tambien llamada Helbia. Agripina le confió la educacion de su hijo Neron y mientras este príncipe siguió sus consejos fué muy estimado y sus primeros cinco años de reinado pudieron servir de ejemplo á los mejores reyes. Mas despues que se hicieron dueños de su voluntad Popeo y Tigelino fué un mónstruo de crueldad y fiereza, mandando matar á su preceptor Seneca que murió desangrado en un baño de agua caliente, junto con su muger Paulina que quiso morir con su esposo. Murió este sabio español el año 65 de Jesucristo y el 12 del reinado de Neron. Algunos autores han creido que Seneca habia sido cristiano y tenido correspondencia con san Pablo; entre ellos san Gerónimo, san Agustin, Jacobo Pablo de Etables, Sisto Semense, Antonio Possebino y otros; mas para probar lo contrario basta referir lo que dice Tácito hablando de su muerte. *Al entrar en el baño*, dice este historiador, *tomò agua con que roció á sus criados los mas cercanos y dijo que hacia estas efusiones á Júpiter el libertador*. Compuso Seneca varias obras de filosofía moral segun los principios de los estoicos, y otras históricas. En cuanto á las tragedias, muchas hay que llevan su nombre y no son suyas, La mejor y mas verdadera edicion de las tragedias de Seneca es la de Granovio, mucho mas perfecta que la de Thysio.

cida en los festines, logrando muchos privilegios los músicos de ambos sexos que fueron á establecerse á Roma, procedentes dc todos los paises del mundo.

Poco tiempo despues, Maulio mandó llamar á los mas célebres músicos conocidos, para presentar su triunfo con mas grandiosidad y magnificencia, y despues hizo conocer al pueblo los combates de Atlas, de gladiadores, y corridas de carros; siendo la música en todos estos espectáculos una de las partes mas principales.

Cesar dió la primera *Naumachia* ó espectáculo naval en el lago *Fucino* inmediato á Roma. Treinta buques en tres filas practicaron todas las maniobras usadas en aquella época; y mientras estas se efectuaban estaban cantando, y tocando varios instrumentos, mas de diez mil músicos de ambos sexos. Se asegura que habiendo sido tan crecido el número de espectadores, muchos de ellos cayeron al lago y se ahogaron en él.

En la pompa fúnebre del gran Cesar, los músicos arrojaron en la pira todos los instrumentos y trofeos con que se acostumbraban adornar los teatros.

La aficion á los espectáculos teatrales llegó á tal estremo entre los grandes señores romanos, que Domicio Enobardo, abuelo de Neron, y consul en el imperio de Augusto, obligó con aprobacion de este, á que los caballeros y matronas representasen en el teatro. El mismo emperador mandó á Decimo Laberio caballero anciano, que ejecutase en la escena unas composiciones compuestas por él. La célebre Luceya, segun Plinio, á la edad de cien años cantó versos en el teatro; y la no menos célebre Galéria Capióla, fué presentada en los juegos *vótivos* que se hicieron por la salud de Augusto. Julio Cesar compuso el *Edipo;* Augusto principió su *Ayàx;* Neron cantó y recitó tragedias en público teatro, escribiendo Seneca *La Medea, el Hipólito, y*

las Troyanas á imitacion de los griegos, para que dicho Neron las recitase y cantase: (1) y el emperador Justiniano autor de severas leyes, se casó con una mujer del teatro llamada Teodora Augusta.

Augusto á una edad bastante adelantada, aprendió la música para arreglar su tono de voz y dar mas gracia á sus discursos. Creia los espectáculos tan útiles para dominar al populacho; que durante su reinado cada quince dias por lo menos, se daba una gran funcion gratuíta; y se consideraba hasta tal estremo buen actor, que el dia de su muerte, acaecida en Nola cerca de Nápoles, preguntó á sus amigos, *si estaba ejecutando bien su papel, rogándoles que le aplaudieran con las manos en señal de aprobacion.*

El cuerpo de este Príncipe fué recibido fuera de las puertas de la ciudad por los senadores y principales ciudadanos, que lo acompañaron cantando versos lúgubres en su alabanza; y su muerte fue tambien la época de la decadencia de la música, puesto que Tiberio desterró de Roma á todos los actores y músicos, hasta que Calígula mandó regresasen todos colmándolos de beneficios, lo mismo que hizo su sucesor Claudio; aunque este preferia á las representaciones teatrales, los combates de gladiadores.

En un combate naval que este Príncipe dió en el ya dicho lago *Fucino,* hizo pelear en veinte y cuatro galeras, á siete mil Sicilianos contra otros tantos Rodios; y para dar la señal del combate, vióse salir del fondo del lago un gran triton plateado, y sonar el cuerno marino que llevaba en la mano con tanta fuerza como la que pudieran

(1) Neron formó compañías dramáticas de que él era cabeza honrándolas y fomentándolas con su patrocinio. Entre las tragedias que este soberano cantó en el teatro en mascarado con rostros que imitaban á los héroes y mugeres que amaba, se cuentan: *La Canace de Parto, El Orestes Matricida, El Edipo legado, y el Hércules furioso.*

tener cuatro trompetas; permaneciendo despues sobre el agua mientras duró el combate, y concluido este, volviendo á tocar victoria para los vencedores, se sumergió en el fondo de las aguas.

Los romanos tuvieron colegios para enseñar el arte dramático, y compañías á que se agregaban los que querian servir en la escena de los *Parásitos de Apolo* llamados *adlecti scene,* que eran los mas aplaudidos del pueblo, y los que conseguian ser coronados públicamente como vencedores de todos los escénicos. Tambien los músicos tuvieron sus colegios y decurias para el mismo objeto, enseñándoles á tañer las flautas y escabeliarios con que acompañaban el canto en las representaciones escénicas. (1)

Sin embargo de todo lo espuesto, los grandiosos y magníficos teatros de Roma no pudieron encerrar nunca la cultura de los griegos, porque sus emperadores no queriendo oponerse al gusto popular, hicieron poco aprecio de la instructiva y culta poesía dramática, y protegieron mas el magestuoso aparato de sus circos, y las luchas de sus gladiadores.

Neron dió mas esplendor á la música cultivándola él mismo como artista, por lucir su escelente voz, (2) y porque cantaba, y tocaba la lira y arpa de tal suerte, que disputaba los premios distribuidos en los espectáculos públicos.

La mayor parte del tiempo, en los primeros años del reinado de este soberano, la pasaba estudiando el arpa y la lira bajo la direccion de su maestro Torpus, el mas hà—

(1) El nombre de escabeliario se deriva del sonido del Escabel, especie de instrumento de madera que tocado con el pié derecho sobre el tablado, marcaba con precision el compás en los bailes, cantos y danzas.

(2) Segun la Motte le Vayer, tom. 1.º pág. 536, Neron hizo envenenar á Británico, por tener este una voz más agradable que la suya.

bil profesor de estos dos instrumentos en aquella época, y á quien dió habitacion en su palacio.

Hizo Neron su primer ensayo artístico, presentándose á cantar en el teatro de Nápoles, en cuya ciudad verificó su entrada vestido de Apolo, seguido de un gran número de profesores de música, y de una multitud de oficiales conducidos todos en carros y mulos enjaezados magníficamente.

Quedó tan complacido de los aplausos que le tributaron en Nápoles, que prefirió esta ciudad á todas las demás; y se estendió tanto su reputacion de escelente músico, que de todos los países del mundo acudian profesores para juzgar por ellos mismos el talento de su emperador. (1)

A su regreso de Nápoles á Roma, el pueblo que deseaba oirlo cantar en el teatro, le detuvo suplicándole les dejase escuchar su hermosa voz; y habiendo accedido á ello, fué aplaudido y colmado de elogios. Desde entonces cantó con los demás actores, aceptando la parte de retribucion que como artista le correspondia, teniendo á grande honor todo lo que provenia de la música.

Para autorizar su aficion á cantar públicamente, obligó, como en el reinado de Augusto hizo su padre, á que tomasen parte en las representaciones teatrales, venerables senadores, y damas de la primera nobleza. Pero este modo de obrar que parece debió encumbrar esta clase de espectáculos, tuvo un resultado contrario, pues los desórdenes de este hombre cruel é incomprensible, su estremada afeminacion, y su modo de tratar á los espectadores, (2) lo-

(1) De estos profesores retuvo Neron para su servicio cinco mil, á los cuales les dió uniforme, les pagó bien, y les enseñó como queria ser aplaudido.

(2) Cuando cantaba Neron, nadie podia interrumpirle ni moverse de su asiento sin que le costase la vida. A Vespasiano, que despues fué emperador, le costó mucho trabajo el obtener el perdon de su muerte, decretada tan solo por haber sospechado el regio artista, que aquel se habia dormido mientras él cantaba.

graron que el pueblo de Roma aborreciese estos espectáculos, y se aficionase mas á las luchas de gladiadores y á los juegos y bailes pantomímicos.

Con la introduccion de estos bailes en el teatro reinando Augusto (1), y con los espectáculos dados por Neron, perfumados con suaves olores, y sin otro objeto que el de sorprender y deleitar la vista del ocioso pueblo; se afeminaron las costumbres, se acogieron con entusiasmo las escenas impúdicas, la verdadera cultura huyó avergonzada de estos templos de prostitucion, y el grito popular de *Panem et circenses*, y los clamores de los doctos cristianos y gentiles morigerados contra los espectáculos teatrales, fueron la señal terrible de la decadencia romana. (2)

Entre las muchas y distintas clases de actores que habia en Roma, solo dieron orígen al descrédito y prostitucion del teatro, la de los timélicos, mímos y pantomimos, (3)

(1) Si es verdad que los bailes pantomímicos fueron introducidos en la tragedia y comedia por Bátilo y Pilades en el reinado de Augusto; tambien lo es, que en tiempo de Eschiles habia ya pantomímos segun Aristóteles, pues asegura que en la tragedia titulada: *Los siete delante de Thebas* danzó admirablemente Telesto.

(2) Domicio Neron, fué hijo de Cayo Domicio Enobardo y de Agripina hija de Germanico. Muerto Enobardo casó esta princesa con su tio el emperador Claudio, hé hizo que adoptado su hijo en la familia del emperador fuera nombrado su sucesor, como en efecto, lo fué á la edad de 18 años. Al principio de su reinado quiso imitar á Augusto y no omitió ocasion de manifestar su liberalidad y clemencia; mas despues se abandonó á toda clase de escesos los mas vergonzosos y abominables. Por tener la gloria de edificar á Roma le pegó fuego, y como si hubiese querido añadir el insulto á la crueldad, subió sobre una torre, se vistió de comediante y cantó un poema acerca del incendio de Troya. Duró seis dias este incendio. De catorce barrios en que estaba dividida la ciudad, cuatro quedaron solamente libres de las llamas; y para eximirse del ódio y aborrecimiento que era consiguiente á tal ferocidad y barbarismo, echó la culpa á los cristianos, y comenzó la primera persecucion contra ellos. Este mónstruo de la naturaleza se mató él mismo viéndose odiado y perseguido de todos sus vasallos á los 32 años de edad, habiendo gobernado el imperio 13 años, 7 meses, y 8 dias.

(3) Muchos confunden los *histriones*, con los *timélicos*, *mimos*, y *pantomi-*

pues como dice Casiodoro, *callando la lengua hablabàn las manos, y con los meneos del cuerpo daban á entender lo que no diera la lengua ni la pluma.* (1)

Estos bailes pantomímicos, como dejamos ya dicho, fueron invencion de Bátilo y Pílades; quienes habiendo pasado á Roma en tiempo de Augusto, hicieron la danza que llamaron *Itálica* representando en ella asuntos trágicos, cómicos y satíricos, de un modo agradable al pueblo romano, que admiró el artificio de aquellas comedias mudas. Estos bailes tanto cómicos como trágicos y satíricos, se representaron primero en los intermedios de las comedias y tragedias para descansar á los actores, significando los ejecutantes por los gestos, lo que se habia de representar en el acto siguiente. Pero viendo sus inventores la gran aficion del pueblo á estos dramas mudos, formaron compañías y dieron sus espectáculos separadamente de los otros.

Plutarco en sus *Discursos en la mesa* elogiando el ingenio de representar por movimientos y posturas dice, que

mos, y es un grave error. Los primeros actores que hubo en Roma fueron naturales de Histria y Etruria, hoy Toscana, llamados por los supesticiosos romanos, segun Tito Livio, para calmar con la distraccion de los juegos escénicos, el terror y contagio de una peste devastadora imposible de atajar ni con los remedios humanos, ni el ausilio de los dioses, en el consulado de C. Licinio Stolon, y C. Sulpicio Petico. Este fué el orígen del teatro romano y el de llamarse los que se dedicaban á esta clase de representaciones histriones. Así se llamaron Esopo y Roscio sin embargo de haber sido honrados con el anillo de oro por el Dictador Syla, y apreciados en alto grado por el cónsul y senador Ciceron; quien hizo se le señalase á su amigo Roscio la cantidad de mil denarios cada dia, para representar las comedias vasadas en la honestidad y el decoro. A mas de todo lo espuesto, las distintas clases de actores que habia en Roma denominadas con los nombres de histriones, ludiones, escénicos, joculatores, funámbulos, timélicos, mimos, y pantomimos, comprueban la verdad de nuestro aserto. Tambien se daba el nombre de *mimos*, á ciertas piezas de poesías que cantaban los mimos danzando sobre el teatro, con gestos que espresaban el sentido de sus palabras.

(1) *Orc clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulacionibus facit intelligi quod vix narrat lingua aut scripture textura possit cognosci.*

la poesía es una danza parlera, y la danza una poesía muda. (1) Esta clase de elogios y la aficion del pueblo romano á tales espectáculos, hicieron que llegase á tal estremo la corrupcion del teatro romano, segun Tertuliano, que los danzantes llamados timélicos, pusieron el lecho en medio de la orquesta á donde estaba el ara de Baco llamada *Tímele*, y en sus danzas y bailes cometieron toda clase de impudencias con las mugeres admitidas en sus representaciones, que eran rameras públicas (2).

Estas fueron las justas causas por las cuales la Iglesia católica clamó contra los espectáculos teatrales, y puso dique aquel desbordamiento, venciendo la sensualidad del paganismo con la fe cristiana cimentada en la sangre de sus mártires, con la sencillez y pureza de sus máximas religiosas, y con las virtudes de sus sacerdotes y adictos.

En los primeros tiempos de la Iglesia el clero fué modelo de caridad y amor, de resignacion y sufrimiento, esparciendo las doctrinas del Redentor y maestro, con la persuasiva sencillez y claridad de los apóstoles y evangelistas, y la humildad de los verdaderos preceptos del catolicismo. Mas cegado despues por la ambicion, como formado de hombres, y ejerciendo un poder onnímodo, olvidó las venerandas bases en que estriva la verdad evangélica, y entregándose á sus goces espirituales y temporales, las masas populares principiaron á perder sus creencias verdaderas; y hubieran vuelto al fango de donde salieron, si sacerdotes superiores en saber, virtudes y humildad, no hubiesen llamado en su apoyo el poder de las artes y el brazo enérgico del seglar.

En esta union de la inspiracion divina con el genio artístico, se estrecharon los vínculos religiosos con los so–

(1) Plutarco Sympos. lib. 7, Lucian. *in Pantomimi scena*.
(2) Conversaciones de Laurio Tragiense. Juven. Sátira 6. vers. 65.

ciales, y al mismo tiempo que se habló á los sentidos, se fortalecieron las creencias y el sentimiento en el alma, con los encantos de la imaginacion. Hé aquí el orígen de las representaciones de los misterios sagrados, ejecutadas en la iglesia por los clérigos y seglares, imitando á las profanas.

El sabio doctor Mr. Magnin se espresa en estos términos: « Preciso es remontarnos al principio de la era cristiana, por ser aquel el punto de partida de todas las artes, de todas las ideas, y de toda la civilizacion católica. Entre los pueblos reunidos únicamente por la conquista y autoridad de la Iglesia, ha habido desde el quinto al duodécimo siglo dramas escritos, y el pueblo lo mismo que el clero se han manifestado en todos tiempos ávidos de placeres escénicos. »

« Si la Iglesia católica atacó, durante los seis primeros siglos, con tanta energía los espectáculos del Circo y de la Escena, fué principalmente por lo que tenian de paganos, y encenagados en la idolatría y en la crueldad. La Iglesia se valió de toda la elocuencia de sus santos padres contra las inmolaciones del Circo y las obscenidades del Teatro, que escandalizaban hasta á los paganos no corrompidos, y contra los cuales Juliano arguia tan rudamente á Antioquio. Mas tarde cuando el cristianismo fué estendiendo su dominio, y cuando secundado por los bárbaros de Occidente y por los sarracenos de Oriente desaparecieron aquellos espectáculos de la escena, continuó anatematizando las bufonadas de los farsantes que conducian la idolatría por las calles y encrucijadas, y propagaban el paganismo en los palacios. Pero al mismo tiempo la Iglesia hacia por su parte un llamamiento á la imaginacion dramática estableciendo ceremonias figurativas, multiplicando las procesiones y traslaciones de

reliquias, é instituyendo, en fin, oficios que son verdaderos dramas, como el de *Præsepe* ó el pesebre de Navidad; el de la estrella ó el de los tres reyes en la *Epiphania*; el del sepulcro ó de las tres Marías por la Pascua, en el cual las tres santas eran representadas por otros tantos canónigos cubiertas las cabezas con sus mantos, *ad similitudinem mulierum*, como dice el ritual; y el de la ascension de Jesucristo, en que se veia, unas veces sobre el púlpito y otras en la galería esterior encima de la portada, á un sacerdote representando este misterio: ceremonias todas verdaderamente mímicas que por largo tiempo hicieron la admiracion de los fieles, y cuya ortodocsia ha sido reconocida por una bula de Inocencio III..... »

« Desde principios de este período (siglo VII) veremos deslizarse los ejercicios escénicos, y aun el uso de las máscaras en ciertos conventos de monjas. En el siglo VIII y IX veremos las exequias de los abades terminarse con dramas funerarios, especie de églogas cuyos papeles se repartian los religiosos; poemas estravagantes que el tiempo no ha destruido del todo. »

« En el décimo siglo, os mostraré las vidas de los santos y las leyendas de los mártires y de los hermitaños, cantadas en las calles y plazas públicas divididas en escenas y representadas en los conventos. Os traduciré seis piezas de este género compuestas por la célebre Hroswitha, religiosa de Gandersheim, muerta antes de concluirse el dicho siglo. »

« Por último, en los siglos XI y XII, veremos el drama eclesiástico aspirar con la Iglesia á su apogeo, y aparecer en las catedrales, y en las grandes fiestas, sostenido por la naciente magestad de la pintura, de la escultura y de la música, asíduamente cultivado en las representaciones sérias, que pudieran llamarse trágicas; y cosa sorprenden-

te, en las representaciones cómicas y grotescas y hasta en las danzas mas vivas, especies de *Zarabandas ó Galops* que empezaban en el coro, continuaban en la nave principal de la iglesia, y terminaban delante del pórtico ó en el patio del cementerio; danzas estrañas de los vivos sobre los sepulcros de los muertos que en la época subsiguiente suministraron á los pintores el asunto de la famosa danza *Macabra;* danzas entre hombres y mugeres en las cuales la muerte en figura de esqueleto y al son de un acento fúnebre, cogia de la mano y hacia saltar á todos los personages indistintamente, desde las reinas y los arzobispos hasta los mendigos y rameras....: »

« La época de las cofradías nos demostrará el arte dramático escapando en parte, como los demás, de las débiles manos del clero, para pasar en el siglo XIII á las de las comunidades legas ó seglares, llenas de aquel piadoso fervor ó de aquel instinto de libertad que produjo tres siglos despues la emancipacion del genio y la secularizacion completa de las artes; nuevo período en el cual no entraremos por ser el que propiamente constituye la era moderna; pero al principio del inmediato anterior, veremos ya el drama eclesiástico obligado á renunciar á la lengua latina, reemplazarla por los idiomas vulgares, y haciéndose cada vez mas estenso para conservar su lugar entre los oficios divinos, ser representado despues del sermon. La biblioteca real posee un precioso manuscrito, de los primeros años del siglo XV, que contiene nada menos que cuarenta dramas ó milagros en honor de la Vírgen, y la mayor parte precedidos ó seguidos del sermon que les servia de prólogo ó de epílogo.»

Estas representaciones pasaron á ser privativas de las cofradías de todos los pueblos católicos, y el drama cristiano, como dice el mismo Mr. Magnin, salió poco á

poco de la iglesia, y despues de las manos del clero.

Con la dominacion de los romanos adoptaron los españoles su religion, usos y costumbres, y por consiguiente sus teatros y diversiones. Sevilla, Cádiz, y otras poblaciones cabezas de reinos, edificaron teatros, anfiteatros, y neumachias, cuyos restos aun existen en Toledo, Itálica, Mérida, Clunia, Murviedro y Cartagena, para entretener la ociosidad, estendiéndose á todas las demás ciudades de España estas diversiones, segun la *Historia general,* pues hablando de dichos edificios dice: *edesta semejantia ficieron despues otros tales theatros, por las otras tierras en las ciudades que eran cabezas de reinos.*

Del teatro que hubo en Sevilla hace mencion Philóstrato, contando lo acaecido en tiempo de Julio César con unos comediantes venidos de Roma, los cuales habiéndose presentado ante el público sevillano á representar sus farsas, vestidos de diferentes figuras, subidos en zancos, y dando desaforados gritos; todos los espectadores se marcharon dejando desierto el teatro y solos á los comediantes. Esto prueba la cultura que ya tenian los españoles para los juegos escénicos, y que sin la introduccion en la escena de las licencias y vicios de los romanos, nuestros espectáculos hubieran igualado, sino superado entonces á los de los griegos.

Invadida España por los godos se estinguieron del todo los juegos escénicos, tanto por el enlace de estos con el culto y ceremonias religiosas de los gentiles, cuanto por el aborrecimiento que la ruda sencillez de los godos, y la religiosa piedad de sus príncipes les tenian; presentándonos la historia como única diversion de estos nuevos dominadores, la caza, y los ejercicios de fuerza y destreza. Despues en el reinado de los trece reyes de Asturias, se aumentó la aficion á las *romerias,* diversio-

nes cuyo orígen se remonta á la primitiva fundacion de los pueblos, y en cuyas fiestas se cantaban romances y se danzaba con sencillez y sin artificio.

Los árabes tampoco fueron aficionados á los espectáculos escénicos; y si bien estas diversiones fueron desconocidas para los pueblos, fueron no obstante inolvidables las tradiciones de ellas; hasta tal estremo, que vencedores los cristianos, volvieron á celebrar sus triunfos y fiestas con funciones teatrales, siendo cierto, segun Caro, que ganada Sevilla por el santo rey Fernando, hubo seis teatros en donde se representaba y cantaba.

La privacion por tantos años de esta clase de diversiones, la aficion tan decidida á ellas de todos los pueblos, y el estado escepcional en que se hallaba España con sus guerras y conquistas; dieron ancho campo á los comediantes, gente entonces soez y sin moralidad, para representar sus farsas y pantomimas tomadas de las libres escenas del teatro romano; llegando á tal estremo sus licencias, que Alonso X en sus leyes de Partida los marcó con el título de infamados; los obispos congregados en Toledo, los inutilizaron para recibir órdenes sagradas (1); los padres del concilio cartaginense III les privaron de la comunion como pecadores públicos; y el mismo concilio VII los inhabilitó para poder ser testigos (2).

Por estas causas los espectáculos dramáticos se tuvieron en poca estima y se miraron con horror; y aunque los trovadores adoptaron el diálogo en sus poesías, ninguno de ellos quiso lanzarse á la composicion de piezas dramáticas, hasta el siglo XV que empezaron las primeras obras de este género en lengua vulgar, dando con ellas orígen al teatro moderno.

(1) Inocencio I epist. 24 cap. 2.
(2) C. prædilectione consecratione d. 2.

Los italianos y españoles se disputan la primacía literaria en esta materia, pretendiendo los unos y los otros, con algun fundamento, hacer suyo el triunfo. Mas segun lo ya espuesto en nuestro segundo tomo; por lo que se desprende de los versos (1) de mosen Jaime Roig, poeta valenciano nacido á fines del siglo XIV; y la celebridad de nuestra *Celestina* escrita con anterioridad al *Orfeo* de los italianos; no cabe la menor duda que de los españoles es la gloria de haber introducido en los teatros modernos la regularidad y gusto dramático.

Antes de concluir esta introduccion, para que se tenga una idea de los teatros tanto griego como latino, haremos una descripcion de ellos circunscribiéndonos, á la parte puramente musical; y demostrando la planta de ambos teatros, para que se tenga un conocimiento exacto de los diversos lugares destinados á los actores, cantantes, instrumentistas, y coristas.

Vitrubio nos ha dejado una verídica y exacta descripcion de estos edificios, y de ella vamos á tomar concisamente lo que nos parezca mas oportuno, dando á conocer los vocablos ó nombres que tanto los griegos como los latinos daban á las voces y sonidos de los tres géneros de música Diatónico, Cromático, Enarmónico, con el objeto de que se conozca mejor la construccion de los *vasos-ecos* introducidos en los teatros de las dos citadas naciones.

Para que con mas claridad se comprenda cuanto Vitrubio dejó escrito sobre los *vasos-ecos*, y los sonidos producidos por los mismos, nos ha parecido conveniente presentar las tres tablas que trae el P. Martini en su *Historia*

(1) La forja sua
Stil, balanç,
Serà en romanç
Noves rimades,
Comediades.

de la mùsica, en cada una de las cuales se demuestran los tres géneros ya dichos (1).

Voces ó sonidos del género Diatónico.

Cuerda		PARTE GRAVE. (2)						
Conjunta.	A	Proslambanomenos.		1 Tetracordo Hypaton.				
	B	Hypate hypaton.						
	C	Parypate hypaton.						
	D	Lichenos hypaton.						
Estable.	E	Hypate Meson.		2 Tetracordo Meson.				
	F	Parypate Meson.						
•	G	Lichanos.						
Estable.	a	MESE.	Tono disjunto.		Estable.	a	Mese.	3 Tetracordo Synemmenon.
Estable.	♮	Paremese.		4. Tetracordo Diezeugmenon.		b	Trite synemenon	
	c	Trite Diezeugmenon.				c	Paranete synemenon	
	d	Paranete Diezeugmenon.			Estable.	d	Nete synemenon.	
Estable.	e	Nete Diezeugmenon.						
	f	Trite Hyperboleon.		5 Tetracordo Hyperboleon				
	g	Paranete Hyperboleon.						
Estable.	aa	Nete Hyperboleon.						
		PARTE AGUDA.						

(1) Antes de las palabras de los nombres griegos, van puestas las letras que espresan las sílabas musicales *A la mi re*, *B fa mi*, *C sol fa ut*, etc.: dividiendo las voces en tetracordos ó séries de cuatro voces; manifestando despues cuales son los conjuntos ydisjuntos, cuales las cuerdas estables ó movibles de cada uno de ellos; y aparte el tetracordo Synemmenon que sirve para unir los dos graves tetracordos al tercero, enlazando el tono disjunto que se encuentre entre a, e, b, ó sea, a, a ♮ en medio de la série.

(1) En este ejemplo como en los otros dos siguientes, las voces ó sonidos graves van escritos arriba, y los agudos debajo; porque como advierte Galiani, los antiguos formaban la escala de los sonidos todo al contrario de la nuestra.—Véase Job. Wallis. Apend. de Veter. Harmonia, pag. 159.

Voces ó sonidos del género Cromático.

PARTE GRAVE.

	A	Proslambanomenos.					
Tercera min.	B	Hypate hypaton.	Tetracordo Hypaton.				
	C	Parypate hypaton.					
	C♯	Lichanos hypaton.					
Tercera min.	E	Hypate Meson.	Tetracordo Meson.				
	F	Parypate Meson.					
	F♯	Lichanos Meson.					
	a	MESE.					
Tercera min.	♮	Paramese.	Tetracordo Diezeugmenon.	a	Mese.	(1)	
	c	Trite Diezeugmenon.		b	Trite Synemmenon.	Tetracordo Synemmenon.	
	c♯	Paranete Diezeugmenon.		♮	Paranete Synemmenon.		
Tercera min.	e	Nete Diezeugmenon.		d	Nete Synemmenon.		
	f	Trite Hyperboleon.	Tetracordo Hyperboleon.				
	f♯	Paranete Hyperboleon.					
	aa	Nete Hyperboleon.					

PARTE AGUDA.

(1) El tetracordo Synemmenon que se encuentra en cada una de las tres tablas y está unido á los dos primeros tetracordos, ha sido colocado aparte y fuera de los otros, para evitar la confusion que pudiera haber mezclado entre ellos; tanto mas, cuanto que este tetracordo Synemmenon tenia su uso libre entre los griegos y con nombres particulares que lo distinguian de los demas.

Voces ó sonidos del género Enarmónico.

PARTE GRAVE.

	A	Proslambanomenos.		Tetracordo Hypaton.			
Tercera mag.	B	Hypate hypaton.					
	B♮	Parypate hypaton.					
	C	Lichanos hypaton.					
	E	Hypate Meson.		Tetracordo Meson.			
Tercera mag.	E♮	Parypate Meson.					
	F	Lichanos Meson.					
	a	MESE.	Tono disjunto.				
	♮	Paremese.		Tetracordo Diezeugmenon.	a	Mese.	Tetracordo Synemmenon.
Tercera mag.	♮x	Trite Diezeugmenon.			b♮	Trite Synemmenon.	
	c	Paranete Diezeugmenon.			b	Parenete Synemmenon	
	e	Nete Diezeugmenon.		Tetracordo Hyperboleon.	d	Nete Synemmenon.	
	ex	Trite Hyperboleon.					
Tercera mag.	f	Paranete Hyperboleon.					
	aa	Nete Hyperboleon.					

PARTE AGUDA.

Conocidos los tres distintos géneros con los nombres particulares de los griegos, y las voces y sonidos de sus tetracordos, segun Vitrubio; haremos la descripcion de los *vasos* que formaban eco con las voces de los cantores y sonidos de los instrumentos, sacada de dicho autor.

« Segun las reglas matemáticas y capacidad de los teatros, se hacen los *vasos* aéreos. Estos *vasos–ecos* han de ser de estructura tal, que tocados den los sonidos de 4.

5.ª y consecutivamente hasta la decima quinta. Formados unos nichos ó huecos en los asientos del teatro, se colocan en ellos estos vasos con distribucion música, y de suerte que no toquen por ningun lado á la pared, antes al contrario, deben estar aislados. Se ponen boca abajo estando sostenidos por arriba á distancia de medio pié sobre el suelo que mire á la escena.—Delante de estos nichos se dejan algunas aberturas sobre el plano del grado inferior, larga cada una de ellas como unos dos pies, y medio de ancha.»

«Para determinar el sitio donde esta se ha de practicar, se hará bajo las reglas siguientes: Si el teatro no fuere muy grande, se establecerá el circulo á la mitad de la altura, y en este se formarán trece nichos ó concabidades distantes entre sí de doce intervalos iguales para aquellos indicados ya, que forman el *Nete–hyperboleon aa*: situanse los primeros en los nichos que se hallan en las estremidades de una y otra parte; los segundos empezando por los dos últimos darán la 4.ª, esto es, el *Nete-Diezeugmenon e*: los terceros, la 4.ª que es el *Nete-parameson* ♮: los cuartos la 4.ª *Nete–Synemmenon d*: los quintos la 4.ª *Mese a*; los sestos la 4.ª *Hypate–meson* E; y finalmente en medio, uno que es la 4.ª *Hypate–hypaton* B.»

«De esta suerte la voz que sale de la escena esparciéndose lo mismo por al rededor del círculo que por el centro, la cavidad de cada *vaso* retumbará con mayor claridad y armonía por la correspondencia del acorde.»

«Si la cavidad del teatro fuese mayor, entonces toda la elevacion de la gradería se divide en cuatro partes, y se forman tres registros de ahujeros á traves, uno para el armónico, ó (sea enarmónico), el segundo para el cromático, y el tercero para el diatónico. El primero principiando por abajo servirá para los tonos enarmónicos, con las

reglas ya indicadas para el teatro pequeño: en el del medio los primeros vasos de las estremidades del círculo serán los que tienen el sonido *hyperboleon-cromática* ♯: los segundos la 4.ª *diezeugmenon-cromática* ♯: los terceros la 4.ª *Synemmenon-cromática* ♮: los cuartos la 4.ª *Meso-cromatica* F ♯: los quintos la 4.ª *Hypaton-cromática* ♯: los sestos el *Paramese* ♮, el cual concuerda con el *Hyperboleon-cromático* en 5.ª y con el *Mese* en 4.ª: y en el centro no se coloca nada porque no hay sonido en el género cromático que tenga con los dichos afinidad en consonancia.»

«En las primeras estremidades de la última division ó registro de agujeros, se colocan los *vasos* del H*yperboleon-diatónico*: en las segundas la 4.ª *diezeugmenon-diatónica*: en las terceras la 4.ª *synemmenon-diatónica*: en las cuartas la 4.ª *Meso-diatónica*: en las quintas la 4.ª H*ypaton-diatónica*: en las sestas la 4.ª *Proslambanomenos*, y en medio el *Mese*, el cual concuerda en consonancia de octava con el *Proslambanomenos*, y de 5.ª con el H*ipaton-diatónico*.»

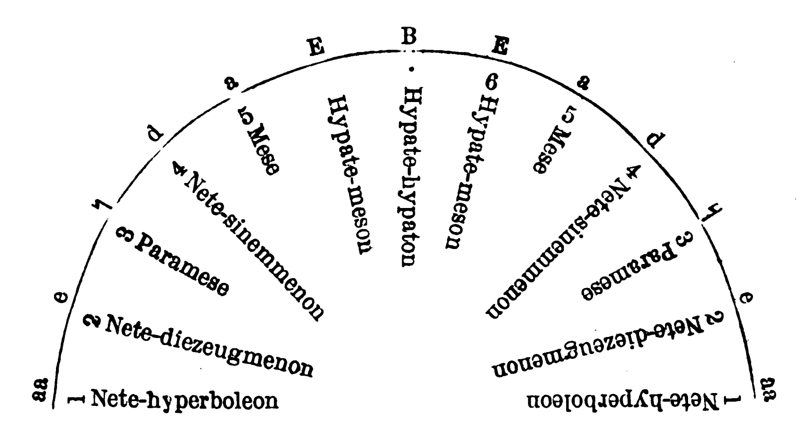
«Si alguno quisiere oir mejor tales sonidos, examine al final del libro la figura diseñada con reglas musicales, la misma que nos ha dejado Aristoxeno formada con gran talento y trabajo, y con la division general de los tonos; por lo que, quien fije la atencion en estas reglas, en la naturalidad de las voces, y en el gusto de los oyentes, podrá mas fácilmente hacer un teatro con toda perfeccion» (1)

«En muchos de los teatros hechos en Roma no se observaron estas reglas; pero los teatros asi construidos, son de madera y su gran tablazon naturalmente los hace retum-

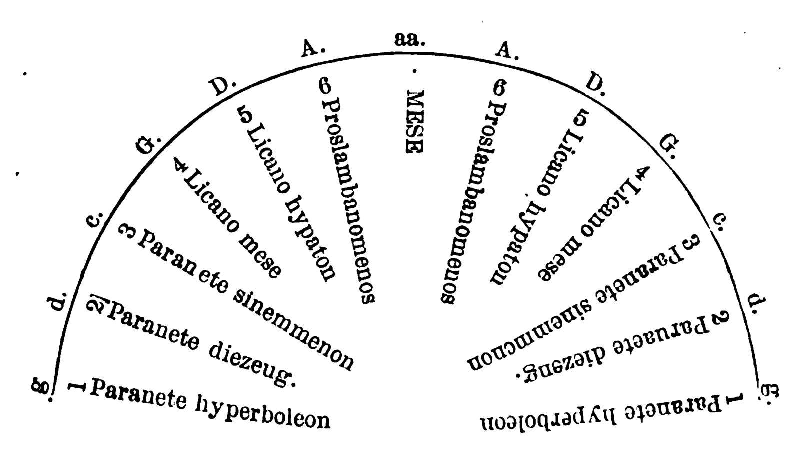
(1) El citado traductor y comentador nos propone tres registros, el primero de los enarmónicos, el segundo de los crómaticos, y el tercero de los diatónicos, espresando la descripcion de Vitrubio el sonido de los *vasos ecos*. Y como estos estaban colocados entre las galerias ó asientos del teatro los vamos á esponer en las dos páginas siguientes, bajo la misma forma que estaban distribuidos.

bar por necesidad sin el ausilio de los *vasos-ecos*: pero cuando se construyen teatros de mármol ó piedra, entonces es necesario hacerlos bajo las antedichas reglas.»

«Si se quisiere saber que teatros se han formado así, diremos, que en Roma no tenemos ninguno para mostrarlo, pero sí en varias ciudades de Italia, y en muchas otras de Grecia. Sabiendo además que Lucio Munio habiendo destruido el teatro de Corinto, trasportó sus *vasos de bron-*



Registro enarmónico.



Registro diatónico.

ce á Roma, y consagró todo el botin al templo de la Luna.»

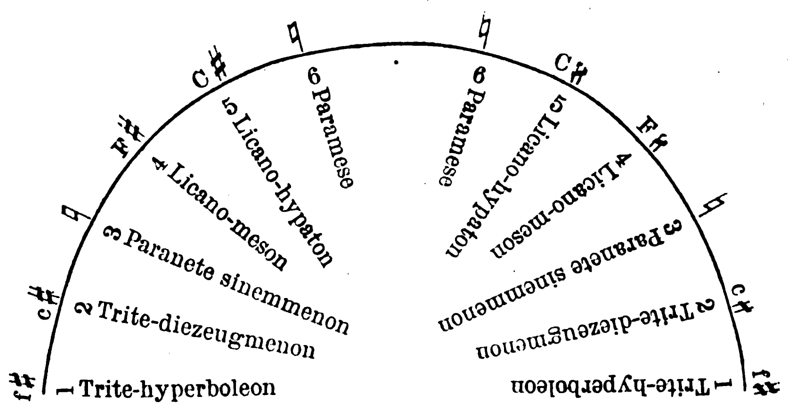
«Además de esto, muchos ingenios arquitectos al fabricar teatros en pequeñas ciudades, no teniendo vasos de bronce para los objetos ya indicados, los han usado de greda y dispuesto del mismo modo que se deja ya dicho, y han producido muy buenos efectos.»

La variedad de opiniones sobre estos teatros de *vasos ecos* son tantas, cuantos son los autores que de ello han escrito.

De todos los que Vitrubio hace referencia, ninguno asegura haber visto esta clase de construccion, ninguno dice de donde sacó sus noticias, ni en que fuentes las encontraron. Esta confusion de ideas no proviene de otra cosa, segun el parecer del P Atanasio Kircher, que de la concusion de la música.

Y en efecto, sobre el modo y razon de como se producen los ecos en los vasos, hay una gran controversia, porque muchos no pueden comprender de que manera producian los sonidos los vasos armónicos.

Segun la opinion de Cesar Cesariano en sus comentarios al Vitrubio, los dichos vasos tienen amalgama y estan ane–



Registro cromático.

xos á ciertas particulas férreas que por atraccion resuenan como sucede en los campanarios. Otros afirman que con sola la agitacion, ímpetu, y percusion de la voz en el aire, los vasos suenan; pero esto es un error, porque no hay sonido tan grande que pueda incitar á una campana, pues si estas pudieran sonar por solo la agitacion del aire, estarian continuamente sonando, hallándose á una elevacion tal y espuestas siempre al viento. Ni tenemos esperiencia de que este por impetuoso que haya sido, ha producido ningun género de sonido. (1) Otros opinan que las techumbres cóncavas de los teatros, estaban dispuestas para que los *vasos* produjesen la mayor resonancia que podia conciliarse; lo cual aunque no es negable, sin embargo, no se vé la razon de producir las concordancias armónicas sin una percusion inmediata, á cuyo objeto no es concebible como deba ser la distribucion de los *vasos* para que produzcan los tres géneros de música diatónico, cromático y enarmónico, porque sin los sonidos positivos serian nulos y sin nunguna utilidad.

Si las voces de dichos *vasos* fueron combinadas para oirse en el teatro, algun otro uso debian tener, puesto que no es creible que los ecos fuesen tan compactos y espuestos con tal artificio armónico para la mayor resonancia de la voz, ni que con solo la voz y el choque del aire pudieran reproducirse los sonidos.

Buenaventura Caballero, en su *Espejo ustorio*, es de opinion que estas campanas ó vasos Vitrubianos, conducen los ecos por hipérboles y parábolas, en las cuales una vez introducida la voz se aumenta y agita por una infini-

(1) Kircher dice, que mandó construir unas campanas de vidrio y dispuso que se colocasen estudiosamente en las concavidades que previene Vitrubio, graduando sus voces; y ningun sonido se oyó sino el que en aquellas mismas concavidades se podia sentir cuando dichas campanas se tocaban.

dad de radios, lo cual aprovecha mucho á un teatro desde el punto donde parte la voz, hasta donde alcanza mayor volúmen. Pero en este caso, la construccion del teatro es diferente de la que nos presenta Vitrubio, por lo que los arquitectos no quedando satisfechos con el testo de aquel autor, han abandonado sus preceptos y cada uno cree facilmente poder inventar nuevas fábricas sonoras.

Despues de haber descrito Vitrubio los sonidos producidos en los teatros por los *vasos ecos*, pasa ademostrar la figura del teatro, describiéndonos todo su complexo y cada una de sus formas del modo siguiente:

«Determinado que sea el círculo del fondo, se hace centro en el medio A (1) y se describe al rededor un círculo F. F. F. En este se ha de inscribir cuatro triángulos equiláteros y equidistantes, cuyos ángulos toquen la circunferencia del círculo tirado. Así lo hacen tambien los Astrólogos cuando describen los doce signos celestes á tenor de la correspondencia música de las constelaciones.»

«De estos triángulos, el lado *g. g* el cual se hallará mas inmediato á la escena, determinará en aquella, el frente de la misma por donde corta la circunferencia del círculo. En seguida por el centro *a* se tira una línea paralela *b b* desde la misma; esta separará el púlpito del proscenio G, desde el sitio de la orquestra A: De este modo quedará el púlpito mas espacioso que el de los griegos, ya que todos los actores recitan cerca de nosotros en la escena, y la orquestra está destinada para los asientos de los senadores La elevacion del pulpito G no pasará de cinco piés á fin de que cuantos estén sentados en la orquestra puedan ver todos los gestos del actor.»

(1) Véase en las láminas los números 4 y 5 en donde se hallará la planta de los teatros latino y griego con las esplicaciones necesarias para mayor comprension de lo que se va esplicando.

« Las cuñas ó *cuneus* del teatro (1) para los espectádores; estan divididas desde los ángulos de los triángulos *e. e. e.* los cuales tocan la circunferencia del círculo, hasel primer descanso C. Despues sobre las graderías puestas alteinativamente, se forman los asientos superiores sobre el medio de los inferiores.»

« Los ángulos que en el plano designan las galerías, serán siete, los otros cinco marcan la parte de la escena; esto es, el de en medio debe corresponder frente á la puerta de la real H : los dos inmediatos á derecha é izquierda, á la puerta de la *Foresterie* Y. Y ; y los dos últimos van á las galerías ó corredores L. L. que se hallan en las esquinas.»

El gran teatro Saguntino, cuyas ruinas existen todavía en Murviedro, patentizando las costumbres y juegos de nuestros antepasados y el esplendor con que los españoles las ejecutaban antes de ser dominados por los romanos, tambien merece mencionarse.

Aunque la fundacion del *teatro saguntino* es incierta creyendo algunos que su fundacion se debe á los Scipiones ó al emperador Claudio Germánico, sin embargo, lo mas cierto es que ya existia este edificio antes de la dominacion romana y que por consiguiente su fundacion data del tiempo de los griegos.

Siendo este teatro una joya de tanto precio y que solo España puede envanecerse de poseer, puesto que ni Roma la tiene ; vamos á copiar con gusto la descripcion que hace de este edificio el dean D. Manuel Martí en una carta

(1) Justo Lipsio en su libro de *Amphiteatro* esplica la significacion de la palabra *cuneus* diciendo que eran aquellos espacios de los asientos que quedaban cortados por las Precinciones, y por estas vias ó escalerillas colaterales, cuyo nombre se les dió por su forma y figura ; pues empezando mas estrechos por abajo se iban ensanchando hasta las Prescinciones á la manera de las cuñas que vemos de madera. Aun en nuestros dias se conservan en algunos teatros esta clase de asientos en las galerías.

dirigida al Ilustrisimo Señor D. Antonio Feliz Zondadari, Arzobispo de Damasco, y Nuncio del Papa cerca de S. M. Católica en 1705, seguros de que será leida con gusto por todos los amantes de nuestras glorias nacionales.

La carta dice así: « En las conversaciones que tuve últimamente á V. S. I. entre varias cosas que los discursos traen consigo, ocurrió hablar del teatro Saguntino; y por haber yo dicho, que le habia delineado con toda exactitud, me manifestó V. S. I. gran deseo de verle juntamente con las notas que yo habia añadido, no por ostentar erudiccion, sino con el fin de declarar una cosa oscurísima. Le presénto, pues, á V. S. I. bien que en un trage roto, é infeliz, sacándolo de las tinieblas del olvido. Aunque no quedan mas que vestigios de su verdadera y primitiva estructura, los he examinado con la posible diligencia, para decir brevemente lo que fué, y consagrar esta memoria á la posteridad. »

« El teatro Saguntino está en parage saludable, y oportuno, de cara al Septentrion, y al Oriente, sobre un valle muy ameno por donde pasa un rio, y desde su situacion se vé el mar Mediterraneo. Un monte, que le ciñe, le abriga y defiende de los vientos de Mediodia, y Occidente, y así no dá entrada sino al Septentrion, y al Oriente, que son vientos saludables, cerrándola á los demas que puedan ser nocivos. En fin, está en la forma que ordena Vitrubio; porque con el gran placer que sienten los que con atencion están mirando en aquella postura inmoble, se abren los poros, por los cuales introduciéndose los vientos nocivos, pueden causar grave daño á la salud. Por eso se deben evitar los vientos de Mediodia, y tambien porque el sol, llenando la concavidad del teatro, no teniendo el aire mas movimiento, que el circular, se recalienta de

continuo, diseca los cuerpos de su natural humor, y es fácil que ocasionen enfermedades.»

«Tambien es conducente la situacion de nuestro teatro para la consonancia ó coleccion de la voz, circunstancia necesaria; hallándose puesto en la concavidad del monte, no solamente se deja entender; pero subiendo á lo alto, crece de punto, y las palabras se perciben con mayor distincion, lo que yo mismo esperimenté; porque habiendo el.P. Manuel Mignana, sugeto muy condecorado, y mi particular amigo, recitado desde la scena algunos versos del Amphitrion de Plauto, los oí distintamente desde la *suma cavea*, esto es, desde lo mas alto y apartado del teatro, lo cual por cierto me ocasionó un placer increible.»

«Vocales se pueden llamar aquellas peñas, y aun *pentafonæ* (1), no solamente por la claridad, sino tambien por el aumento que la voz recibe entre ellas. Lo dicho basta en cuanto á la situacion del teatro. Vamos á su estructura. La redondez de todo el semicírculo, que los griegos llaman Perimetron, tiene quinientos sesenta y cuatro palmos de nuestra medida (cada palmo consta de tres cuartos de pie Romano). Su diámetro es de trescientos y treinta palmos. Su altura desde la orchestra hasta lo mas alto de los asientos, de treinta y tres palmos y medio; pero alargando la medida hasta lo mas alto de las paredes aun existentes llega á cientocuarenta palmos y medio. El diámetro de la orchestra desde el cual, como del centro, se deben tomar todas las medidas, es de noventa y seis palmos. Orchestra es una voz griega, que significa danzar, porque entre los griegos era un parage destinado para la danza, y gestiones; mas entre los romanos desde que Atilio Serra-

(1) Esta palabra quiere decir de cinco sonidos, esto es, de un sonido que vale por cinco.

no; y L. Scribonio Lidon Ediles Curules, siguiendo el parecer del primer Scipion Africano, destinaron la Orchestra para asiento de los senadores.»

«Habia un parage distinguido, especie de trono, en donde se sentaba el Príncipe, ó el Pretor, del que queda por señal el pedestal, ó podio. Despues de él tenian su lugar las Vestales, los Sacerdotes, los Legados, y los Senadores. A fin de que los que estaban delante no impidiesen la vista del Púlpito á los que se sentaban detrás, pensaron cuerdamente que el pavimento fuese subiendo insensiblemente desde el lugar del Pretor hasta las primeras gradas, en donde se sentaban los caballeros romanos; de suerte que este pavimento estaba escabado al rededor á manera de vandas, quedando algo mas bajo para colocar las sillas, y mas elevado entre los asientos, para comodidad de los que querian entrar ó salir; á mi se me hubiera pasado por alto, á no haber mandado á algunos cavadores quitar la tierra que cubria toda la orchestra. Desde el pavimento de la misma orchestra empiezan las gradas de los caballeros romanos, que eran catorce, segun las leyes Roscias y Julia, pertenecientes á los teatros. En la setima de estas gradas hay dos entradas que llamaban *vomitorios,* y la tal grada setima tiene mayor anchura que las otras, para que los caballeros con mas libertad, y desahogo pudiesen ir á sus asientos. La escesiva dureza del peñasco, en el cual está fundado este teatro, fué causa de no poder dar sino dos entradas á los caballeros, á pesar de las diligencias del arte; y porque estas entradas no eran suficientes, se suplió la falta habiendo fabricado dos escaleras al descubierto, una en cada lado; cuyas gradas inferiores comienzan desde la bóveda del mismo Proscenio.»

«Sobre la última grada del órden ecuestre está la Prescinccion á que los griegos llamaban Diazoma, y era

doblado ancha y larga que las otras. Tenia este nombre, por ser las prescincciones á manera de círculos, que abrazaban los escalones mas pequeños y por tanto algunos las llamaban *balthei* ó vandas. Estas refracciones, ó espacios al rededor, se interponian para que á la primera vista se conociese la division de las órdenes, senatarios, ecuestre, y plebeyo, y para que entre ellos no hubiese comunicacion alguna. Las doce gradas mas elevadas, y mas distantes de la Orchestra eran para el pueblo, y se llamaban *suma cavea*. Varias entradas, ó puertas tenia el pueblo para ir á sus asientos, y se encaminaba á ellas por bóvedas interiores. Tambien podia ir por el pórtico, situado en lo mas alto del teatro, el cual servia para dos cosas, es á saber, para que el pueblo tuviere donde recogerse, en caso de un torbellino, ó lluvia repentina interrumpiese el espectáculo, y para defender el teatro de las avenidas de las aguas é inmundicias. Tiene este pórtico ocho puertas delante, y otras tantas detrás, que se miran entre sí, aunque oblicuamente, y en esta disposicion dan entrada al aire, para refrescar el teatro, é impedir, que el estancado y entorpecido en él se inficione. Siete escaleras dan subida á estas puertas, empezando desde la primera grada de la orquesta.»

«Las dichas escaleras no rompen su rectitud, ni tuercen á lado alguno, como en muchos anfiteatros, sino que están via recta, y prolongadas, las cuales, formando ciertas cuñas, ó cuneos, contribuyen á formar un objeto agradable á la vista desde las gradas mas bajas hasta las mas altas. Estaban fabricadas entre los asientos de los concurrentes para subir y bajar con conveniencia; lo que no se hubiera podido hacer sin gran trabajo, siendo desproporcionada su altura al paso humano; y asi pensaron en hacer estas mas bajas, poniendo tres gradas en

el espacio que ocupaban dos de los asientos; y en las precincciones, que eran mas altas que los asientos ordinarios, ponian cuatro; el ancho de cada escalon de estos era de tres palmos y medio, y lo alto de un palmo y dedo y medio, cuya dimension es doblada en las gradas de sentarse. Estas escaleras eran para facilitar la salida á los que estaban en los asientos viendo el espectáculo, en el caso de ocurrirles alguna necesidad de irse: tambien servian para mirar desde ellas en pié los que no habian encontrado asientos. Entre las puertas interiores del pórtico y las esteriores, hay la diferencia que aquellas son cuadradas, y mas anchas, y estas menores y terminan en arco. Lo ancho de este pórtico superior es de quince palmos y un cuarto, y lo alto de doce y tres cuartos; por consiguiente el ancho escedia al alto, habiendo para esto la razon de que no se atropellasen, ó impidieren con la estrechez del pórtico los que entraban y salian á un tiempo.»

«Este pórtico no llega hasta los ángulos del teatro: termina antes, dejando á cada lado el intervalo de treinta y cinco palmos, cuyo espacio llenaban cuatro gradas, las que solo se distinguian de las inferiores, en que la última grada del pueblo hacia una pequeña precinccion, ángulo ó area, que separaba los de abajo de los de encima; por tanto es de sospechar, que en aquel lugar se sentarian los lictores, pregoneros, porteros, y otros ministros del magistrado, para que estuviesen prontos á sus órdenes, y para poner paz, en caso de nacer contiendas y riñas en los asientos de la supuesta carea; cuya usanza se observó en Atenas, como lo dice el Escoliaste, sobre la Irene de Aristófanes: y me confirma en este parecer, el que desde aquellas mismas gradas guian por ocultos rodeos ciertas escaleras secretas á las cárceles, de las cua-

les todavía subsiste una, y conserva aun en su pared argollas de hierro en que ataban á los malhechores. Es menester añadir, que este pórtico está cortado por medio de un espacio de veinte y dos palmos, en el cual hay á cada lado cuatro gradas, y en donde creo que habria ministros de justicia, para mantener buen órden en todas partes. Por ciertos vestigios, bien que casi aniquilados, me persuado, que en medio de estas gradas habia alguna estatua pues quedan señales de una basa. Lo pedia el decoro y proporcion de la obra, así para su ornamento, como para demostrar el medio del semicírculo. Los lados de esta basa tenian cada uno seis palmos, y tres cuartos. En la grada mas alta, ó *suma cavea*, hay seis ventanas arqueadas, tres á cada lado. ¿Serian para dar entrada al aire? Confieso que ignoro el uso que tendrian: si alguno me lo declarase se lo estimaré. Sobre el pórtico todavía estaban cuatro gradas: es difícil de acertar á que órden de gentes eran destinadas; pues el de senadores tenia la Orchestra, el de los caballeros las catorce primeras gradas, y el pueblo las demás. ¿Con que á quien tocaban estas? Revolviendo en mi imaginacion, estuve para perder el tino; pero si en cosa tan obscura es lícito conjeturar, diria sin afirmarlo, que desde aquel parage remotísimo miraban los siervos, los libertos, las ramerillas, y otras tales gentes, que no merecen juntarse con el mas honesto órden de la plebe. Confirma nuestra opinion la forma de la grada mas alta, cuya anchura es mayor que las de todas las demás, aunque se cuenten las precincciones; lo cual, segun yo discurro, se hizo para colocar asientos, en que se acomodasen esta clase de mugeres, pues á las tales no les era lícito asistir á estos espectáculos, por una ley de Augusto, sino desde el parage mas alto, en donde tenian igualmente su lugar los

hombres mas despreciables, estando arrimados á la pared.

Pulla sordida veste

Inter femineas spectabat turba Cathedras. Como dice Calpurnio.

«Los lictores podian subir á esta gradería por ciertas escalerillas, situadas en el medio y en los lados del teatro, para que pudiesen acudir á hacer su oficio en caso necesario. ¿Pero que subida, ó que entrada tenian estos asientos de la gente sórdida? Estaba ello con muy buen juicio dispuesto: se subia por unas escaleras, colocadas detrás del pórtico superior, y apoyadas al monte, hasta llegar á ciertas puertecillas arqueadas, que habia en lo mas alto, de las cuales solo ha quedado una. En este lado esterior de la pared del teatro, y en lo eminente de ella sobresalen modillones distantes diez palmos y medio el uno del otro. Son de forma cuadrada, y su dimension es de dos palmos por banda. Para saber el uso que tenia, entiéndase que tanto los teatros, como los antiteatros, se cubrian antiguamente con toldos, ó velas, que defendiesen á los concurrentes de los ardores del Sol. Estos toldos los ataban á unos palos derechos con cuerdas, que las atravesaban por debajo, para tenerlas mas estendidas, y que no se aflojasen. Tales pertigas, ó palos derechos se metian por unos agujeros redondos, hechos en las piedras superiores, ó atadas á ellas (que uno y otro se practicó), y eran recibidos en dichos modillones, que para mayor seguridad tenia sus hoyos escabados en el medio á fin de que no se meneasen, ó resbalasen. La injuria del tiempo ha destruido la pared, que sobresalia á las cuatro gradas referidas, no quedando sino una pequeña parte, y esta sin cornisa. Las gradas que servian de asiento, son mas altas de lo que piden las reglas de arquitectura, es á saber, de dos palmos

y medio, que es muy diverso de lo que ordena Vitruvio. La anchura es conforme á sus preceptos, esto es, de tres palmos y cuarto. Ni hay que admirarse de este ancho, pues era de gran conveniencia para los que estaban sentados, y se hacia para impedir, que los de las gradas altas molestasen con los piés á los de las bajas, y tambien para que pudiesen alargar, y estender las piernas; acaso tambien para que hubiese espacio por detrás, por donde pasasen los que venian tarde, y los que querian salir. La precinccion es doblado alta de lo que las reglas prescriben, pues consta de cuatro palmos y tres cuartos, y la anchura de seis y cuarto.»

«Para introducirse en estos asientos, habian diversas puertas, que el vulgo llamaba *Vomitorias*, porque parecia como que vomitaban multitud de gentes que corrian á un tiempo á buscar su lugar. Se iba á estas puertas por dos pórticos: el uno es el superior y descubierto de que hemos hablado difusamente: el otro el inferior, que vá serpeando, y está cabado en la dureza del monte á manera de mina, y recibe la luz de las puertas dichas, ó *vomitorias*: se le puede llamar con propiedad bóveda en lugar de pórtico. Su anchura es de nueve palmos y cuarto, y doce de alto. Parece que hubiera sido mas conforme, que el ancho escediese al alto por las razones que se dieron tratando de la dimension del otro pórtico. Es de creer, que la dureza del peñasco impidiese al arquitecto de darle mas anchura, pues se ejecutó esta obra en la viva peña aboveda-da, y no corre con igualdad en todas partes, antes se estrecha en los estremos en figura de media luna. En uno y otro ángulo del teatro permanecen todavía muchos vestigios, no poco destruidos por la injuria del tiempo; pero manifiestan sobradamente la magestad de la obra. Se ven diversos arcos, unos medio arruinados, otros enteros, que

sostenian coopertura (para hablar en términos vitrubianos) de la scena, cuya coopertura ó techo se ha destruido enteramente, ni queda señal de él. Todos los asientos del teatro, dando á cada persona el espacio de palmo y medio, podia contener siete mil cuatrocientas veinte y seis personas, sin contar las escaleras, que estaban destinadas para subir y bajar. Se han de añadir los que se acomodaban en la última grada sobre el pórtico, ó en sillas ó de pié arrimados á la pared, que segun entiendo podria llegar á mil. A mas de esto, el órden senatorio en la orchestra, cuyo semicírculo era capaz en su ámbito de seiscientas sillas: de suerte, que haciendo la suma de todo, cabian en el teatro nueve mil y veinte y seis personas.»

«Esto es lo que se puede decir sucintamente en órden al estado presente del teatro, omitiendo muchos ornamentos, con que mas pareceria querer ostentar erudicion, que seguir el fin propuesto. Vamos ahora á tratar de lo que habia en la frente del mismo, esto es, del Proscenio, del Púlpito, y de la Scena. Proscenio llamaban á aquel espacio, que se avanzaba delante de la Scena, en el cual se elevaba el Púlpito donde se presentaban los actores. De este púlpito nada mas queda que el fundamento de la pared, distante de la orchestra cerca de doce palmos. Esta pared segun las reglas de arquitectura debia tener cinco piés de alta, ó seis palmos y dos tercios, á fin de que los de la orchestra pudiesen ver los gestos de los actores. Por tanto el púlpito estaba mas bajo que la Scena, lo que se percibe bien en nuestro teatro. Scena llamaban á todo aquel espacio que se estendia desde el uno al otro ángulo del teatro; cuya longitud segun regla de los antiguos, debia ser doble que el diámetro. Esta Scena se arruinó totalmente en nuestro teatro, á escepcion de la pared que la separa del púlpito y que corre hasta los ángulos del mis—

mo teatro. Desde la orchestra hasta la scena hay veinte y ocho palmos y medio: doce destinados para el proscenio, y los restantes para el púlpito: con que la latitud del púlpito venia á ser de diez y seis palmos y medio, lo cual se consideró suficiente para los actos scénicos. En el medio de esta pared, en frente del centro de la orchestra, se ve el plan de un semicírculo, desde el cual se levanta al rededor una pared arqueada, que hacia figura de concha. A esto llamaban *Valvæ Regiæ*, á causa de su magnificencia y ornamento. Los griegos segun Pollux, lo llamaron *Basibion*, *vikon* y *endoxon*. (1) Esta puerta real estaba entre otras dos, que tenian la misma forma, pero eran mas pequeñas: las llamaban *hospitalia*, porque estaban destinadas para los huéspedes y estrangeros, que venian de lejos á los espectáculos. Algunos vestigios quedan de la que estaba al lado izquierdo, reconociéndose todavía su redondez. La de la derecha se arruinó enteramente, quedando solo vestigios de las paredes á los lados de la abertura. En cada una de las aréolas de estas puertas habia ciertas máquinas triangulares con ejes para poderse revolver, y en sus frentes habia fábulas pintadas, segun pedia la representacion, siendo dichas imágenes cómicas para la comedia, trágicas para la tragedia, y satíricas para la sátira; y asi era diferente el género de pinturas de la scena; porque á la comedia correspondian casas de particulares, ventanas, almenas etc.: á la tragedia columnas, estatuas, cornisas, frontispicios, y cosas semejantes; y á la sátira arboledas, riscos, cuevas, montes, y otras cosas hechas á la rústica.»

« Estas máquinas se volvian en un instante, y mani–

(1) Todos estos nombres quieren decir una misma cosa; es decir, habitacion real.

festaban la pintura que la representacion pedia; por tanto los griegos las llamaron *Periaktoi*, que equivale á versátiles, fáciles de volver. Desde estas máquinas hablaban los dioses. Detrás de la scena se encuentran muchas paredes medio arruinadas, de las cuales la que sostiene las aréolas, tiene ciertos surcos, ó istrias, en donde creo que metiesen vigas para levantar las tramoyas. Los griegos llamaban *Enkiklemata*. Las restantes paredes discurro que sustentarian aquellos aparages, que los griegos llamaban *Theologeion*, *Keraunos-kopeion*, *Bronteion*. *Theologeion*, era el lugar en el cual los dioses que habian de hablar aparecian encima de la scena. *Keraunos-kapeion*, era una máquina alta, y versatil, á manera de una atalaya, de donde Júpiter arrojaba rayos; y *Bronteion* era cierto paraje detrás de la scena, en donde con odres llenos de chinas y agitados por el aire imitaban el estruendo de los truenos. Se han de añadir las piezas llamadas *Choragia* que debian ser bien grandes, y desahogadas, tanto para disponer ó prevenir los coros, como para guardar los vestidos é instrumentos que servian á la scena, pues de alli se sacaba todo cuanto era necesario á la representacion. Aun existe parte de estos coragios al lado izquierdo de la scena. Por cuanto el teatro saguntino, situado en el declive ó cuesta del monte, estaba espuesto á las avenidas de las aguas, cuya violencia en breve tiempo lo hubieran arruinado, se reparó por la parte superior con dos murallas, en forma de alas estendidas por ambos lados, que, como si fueran unos diques, defendieran, y conservaran este perfectísimo edificio, desviando los torrentes por los precipiciosdel monte. En cuanto á lo que llovia sobre las gradas, toda el agua se iba á juntar en la orchestra, y por el proscenio se metia debajo del púlpito, en donde habia una cloaca, ó albañal, que aun existe, y yo reconocí con Vicente Tor-

res, jóven de esplendor, y muy amigo mio, quien me ayudó á medir este teatro, y á entresacar la verdad perteneciente á dicha fábrica, apesar de tantas mutaciones, y ruinas como el tiempo ha hecho en ella.»

«Esto es, ilustrísimo Señor lo que mi corto ingenio ha podido discurrir acerca del teatro Saguntino, etc. etc.»

Dice Madoz en su diccionario hablando del teatro saguntino, que en 1808 cuando se procedió á la fortificacion y habilitacion del castillo de Murviedro, se construyó toda la parte superior del dicho teatro y algunas otras más: que desde entonces quedó enteramente abandonado, y solo en 1842 por disposicion del gefe político de Valencia, D. Miguel Antonio Camacho, se destinaron algunos presidarios para la limpieza de la tierra y greda que cubrian todos sus corredores existentes, graderio y demas localidades del mismo. ¡Lastima grande, esclama Madoz, y nosotros con él, no se precure conservar un monumento que es la admiracion de nacionales y estrangeros!

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

TOMO III.

CAPÍTULO XVIII.

Principio de nuestra imitacion.—El origen de la zarzuela no es la creacion de nuestros espectáculos de declamacion y canto.—Romance de Villatoro.—Id. anónimo.—Id. de D. Antonio Hurtado de Mendoza.—Id. con el título *El Amante apaleado*.—Id. bailable.—Fiesta dramática de canto y declamacion en Zaragoza.—Id. en Perpiñan.—Id. en Valencia en el casamiento de Margarita de Austria con Felipe III.—De la *Loa*.—Sainetes con música.—Fábulas mitológicas.—Inesactitud de Jorge Ticknor.—Motivo que dió origen al nombre de *zarzuela* en las representaciones.—Personages que tomaron parte en el drama armónico La *Gloria de Niquea*.—Descripcion de varias fiestas del reinado de Felipe IV.—Introduccion de los Villancicos en la capilla real.—Zarzuelas, Loas, Máscaras y Mogigangas.—Cantantes que sobresalieron en estas representaciones.— Parangon de la música francesa con la española.—Opinion de Gretry sobre la música de Lulli -Id. de Theophile Gautier sobre nuestra música.—Parecer nuestro sobre estas opiniones.—Derívase el Voudeville y la ópera francesa de nuestras Loas, Zarzuelas, Fiestas, etc. — Opinion de Eximeno sobre la Zarzuela.

Puede asegurarse que desde últimos del siglo XVII hasta nuestros dias, nos convertimos decididamente en fieles imitadores de todo lo estrangero, tanto en ciencias, como en literatura y artes; llevando casi con gloria sobre nuestra orgullosa frente, el lema vergonzoso del servilismo artístico y literario.

Desde este tiempo hemos despreciado lo propio para preferir lo estraño, y los nuevos innovadores en su triunfante osadia han marcado, con los sobre nombres de *ignorante* y *bárbaro*, á todo aquel que ha dudado de la infalibilidad de sus doctrinas.

El contagio imitativo cundió, y debió ser así, porque como dice nuestro sábio erudito D. Agustin Durán, es mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien

lo antiguo para crear sobre ello; es mas cómodo traducir que inventar; cuesta menos imitar lo hecho, que formar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debe tener.

He aqui en pocas palabras la historia de nuestra decadencia musical, el enemigo que ha ido mutilando tantos timbres gloriosos, para convertirnos en rutinarios copistas de las creaciones estrangéras; sucediendonos como dice Durán, lo que aquel que escribe en papel rayado, cuya letra aun que bella y acabada, siempre carece de soltura y elegancia y jamás tiene el carácter de originalidad.

Fieles discípulos, pues, de estas modernas doctrinas, por ser las que menos estudios necesitan y mas encomiadores han tenido; aun que hemos conocido sus defectos, y nuestra degradacion literaria ó artística, no hemos tenido el valor suficiente para romper las ligaduras que nos han sujetado al carro caprichoso de la rutina ignorante, convertida en ley por la necedad de los mas contra el buen sentido de los menos; porque aquellos con sus destemplados clarines de la fama, ofrecian nombre y producto á los autóres, y estos solo un parabien silencioso en su mas silencioso retíro.

Si algun autor llevado por su pasion de nacionalidad ha querido seguir distinta senda, imitando los esclarecidos y clásicos patricios, ó dando á conocer nuestro brillante pasado rebatiendo las doctrinas erróneas de copiadores ó estraños; sus obras han sido generalmente hablando, relegadas al olvido, su nombre ajado y calumniado, y no pocas veces, ensalzadas patrañas absurdas en menoscabo de nuestro buen nombre escritas por adocenados traductores, al par que críticas crueles contra las buenas y verídicas obras nacionales.

Pero si este mal ha venido devastando hasta la época presente los mas floridos pensiles del genio español, cu-

briendo el amarillo jaramágo sus mejorés flóres; hoy vemos con orgullo renacer jóvenes entusiastas que conocedores de ellas, las limpian de los abrojos y malezas que las circundan, y las defienden de las manos sacrílegas que quieren troncharlas ó marchitarlas.

Este presente, alienta nuestras fatigosas tareas para el porvenir, y la esperanza nos da fuerzas para defender nuestras glorias pasadas, con acopio de verídicos datos que pongan en relieve los hechos, sin temer á la infundada crítica, ni á los maestros *ex-catedra :* porque quien habla calumniando, nunca puede enseñar ennobleciendo.

Tan oscuro y conciso es el modo con que se han ocupado algunos autores del orígen de las obras dramáticas llamadas *Zarzuelas*, que se ha creido generalmente, ser las fiestas dadas por el cardenal infante D. Fernando en el Real sitio de la Zarzuela, y en tiempo de Felipe IV, la creacion de estos espectáculos. Pero si bien es cierto que el nuevo nombre de Zarzuela dado á alguno de estos, tuvo su principio en el dicho real sitio; no lo es que el género de los dramas líricos con música y declamacion, tuviesen su orígen en esta época, como vamos á probar: aunque creemos estarlo ya, en la misma concision de los relatos hechos sobre un asunto tan importante para la historia de nuestra música nacional.

Pruebas hemos presentado en el tómo anterior de esta obra que afirman nuestras opiniones sobre tal materia; mas por si acaso todavia no son bastantes para algunos incrédulos ó indecisos, las aumentaremos con nuevo acópio de datos que los satisfagan si la buena fé les asiste, y les convenza si las razones son antepuestas al esclusivismo de la opinion particular.

No cabe la menor duda que nuestro teatro antíguo es hijo del griego como lo fué el romano, como lo son mu-

chas de los costumbres y fiestas que todavia conservamos, (1) y aun al instrumento nacional las *castañuelas*; (2) y tanto en aquellos espectáculos como en los nuestros, habia coros de música en medio de la declamacion y de los bailes.

(1) Los griegos atenienses, segun Castellanos, galanteaban á sus queridas, adornando durante la noche sus puertas y ventanas con corónas y guirnaldas de mirtos y flores; origen de las enramadas conque todavia en muchos pueblos de España se visten las puertas y ventanas de las jóvenes en las noches de san Juan y san Pedro. Acostumbrában tambien al despuntar la auróra, cantar á la puerta ó al pié de la reja de sus damas, trovas amorosas acompañándose con la lira, ó con flautas que tocaban los amigos del amante; origen tambien de nuestras serenatas y rondallas, cuyas costumbres tomarian los romanos, de estos pasarian á los árabes, y de los árabes á nosotros, pues aun que la licencia romana se havenia muy mal con la cortesanía galante, tambien tuvieron cantos amorosos, olorosas enramadas, y finos galanteos, cual los griegos y árabes.

(2) La *castañuela* no es otra cosa que el instrumento llamado por los griegos *crótalon*, que segun Plutarco en latin significa *pulso* ó *verbero: Pulsare* ó *verberare*, es lo mismo que herir ó azotar. D. Antonio Agustin, es de opinion que el *Cròtalo* era lo mismo que lo llamado por nosotros *Sonàjas:* Juan Luis de la Cerda, fundado en que Eurípides en la Helena llama á los crótalos *Crótala Bàchicha*, dice que el *crótalo* era lo mismo que *cascabel*, porque en las fiestas de Baco se usaban los instrumentos *tintinábulos*, que sin duda eran cascabéles: y del Escoliastes de Aristófanes, y de Protagorides en su descripcion de los instrumentos músicos, se deduce lo mismo. Pero Celio Rhodigino asegura que el crótalo fué instrumento que usaron los egipcios en las ceremonias de sus dioses; y Sipontino dice, ser un instrumento hecho de *láminas redondas* que se tocaban con la mano. Y tal debe creerse, puesto que en los Obeliscos egipcios de granito oriental en que grababan estos los instrumentos músicos de sus sacrificios, y los inventos de las ciencias, y que aun hoy se conservan en las plazas del Pópolo y san Juan de Letran en Roma, y Concordia en Paris; hemos visto grabados en diferentes partes de ellos los crótalos parecidos á nuestras castañuelas aunque un poco mas grandes y redondos. El mismo instrumento se vé debajo de la serpiente, como signo sagrado, en la Isis arrodillada que trae el Odeschalco, y de que hace mencion Juvenal en la sátira IV: lo igual sucede en las cuatro pinturas antiquísimas que están en los cuatro ángulos de la bóveda colocada en el centro de la pirámide de Cayo Cestio.—Estos instrumentos fueron usados por los griegos para marcar el compas en sus danzas y bailes, y aun en sus representaciones teatrales; y los romanos los admitieron en sus bailes con un frenesí tan estremado, que en tiempo del emperador español Trájano, las señoras romanas, cuyo lujo rayó en escándalo, escogian entre las mejores y mas hermosas perlas y margaritas, las mas grandes, redondas, y de figu

Cierto es tambien que los árabes, en cuya época no existia ya el teatro en España, tenian sus diálogos recitados y cantados; y pocos serán los que ignoren que los provenzáles catalanes, cuya poesía y música fué madre de la Italiana y francesa, segun Bastero, Pittou, Andres, Millot, Varchi, Escolano, Capmany, Torres Amat, y otros sabios escritores, tuvieron farsas profanas representadas y cantadas en casa de los grandes señores, por los trovadores llamados cómicos.

Estas farsas ó diálogos con verso y música, dieron princípio otra vez al teatro español popularizándose en las puertas de las iglesias; despues invadiendo tan sagrados recintos (1); y luego volviéndolas Juan de la Encina al mismo sitio de donde salieron, hicieron las delicias de la córte de Isabel la católica. Lope de Rueda, Timoneda, Alonso Vega, Torres Naharro y otros varios, no deshecharon la

ra piramidal, y haciéndoles unos pequeños ahujeros en la parte superior, formaban un grupo de dos ó tres, engarzadas en un cordon, y se las ponian pendientes de los dedos y las orejas, deleitándose en el sonido que hacian unas con otras, por cuyo motivo les dieron el nombre de *Crotálias* á estos adornos, segun Plinio. Los crótalos, eran de oro, plata, bronce, ó madera, sujetando las dos mitades cóncabas de que se componian, unos cordones como ahora sucede.—Las castañuelas españolas son iguales á dichos crótalos, aun que mas chicas y con la diferencia de haberlas añadido unas especies de orejas donde se hallan los ahujeros para unirlas con los cordones. La madera mejor para fabricarlas, son de granadillo, nogal y box: se hacen tambien de marfil, caoba, palo santo, y tindalo, mas no son tan buenas. En otro lugar hablaremos del uso y modo de tocar esta especie de instrumento que tanto caracteriza nuestro baile nacional.

(1) En el reinado de Alonso I, dice Castellanos, se introdujo en España la festividad de la Eucaristía establecida por Urbano IV, y esto dió márgen á otros espectáculos teatrales sacro-profanos que se empezaron á generalizar en los templos, los cuales eran líricos y á manera de nuestras zarzuelas, puesto que sus versos, escritos en castellano por poetas clérigos, se representaban y cantaban alternando tambien por actores eclesiásticos. Habiendo empezado esta costumbre en el siglo XI, en este período debemos contar el orígen de las representaciones líricas en España por el estilo que hoy las consideramos, es decir, el de la ópera nacional.»

música en sus composiciones; y las obras dramáticas de Cervantes, Lope de Vega, Moreto, Tirso de Molina, Solis, Calderon, y tantos otros autores célebres, siguen el camino trazado por los griegos con respecto á la música.

Por no cansar á nuestros lectores, dejamos de poner en este lugar el inmenso catálogo de obras dramáticas semilíricas, que hasta la época de la *Zarzuela,* hicieron los encantos del pueblo español, y sirvieron de modelo á los mas célebres escritores estrangeros. No tememos quedar defraudados en nuestra asercion, remitiendo á los curiosos á que consulten dichas obras de la época anterior á la representacion que se hizo en el real sitio de la *Zarzuela.* Lo que no podemos comprender es, como siendo esto una verdad histórica palmaria y comun, haya habido hombres ilustrados que sín querer volver la vista al tiempo de que procedian, se encuentren tan desmemoriados, como si realmente hubiesen pasado el rio Letéo, ó Guadaléte como le llamaron los árabes, segun afirma Espinel.

Aunque creemos que lo ya espuesto es suficiente para probar que en el reinado de Felipe IV, si bien tuvo su origen el nombre de *Zarzuela* aplicado á algunos espectâculos de canto y verso, no lo tuvo dicho género de fiestas, por conocerse ya de muy antiguo tanto la declamacion y el canto, como el recitativo y el canto, no solo en las Fábulas, Loas, Entremeses, Sainetes, Mojigángas, Comedias, Bailes, y Melodrámas, sino en los mas populares romances, insertos en las variadas y antiguas colecciones de ellos que aun se conservan; vamos á copiar algunas de estas joyas de nuestra literatura, (1) con otras composiciones escritas

(1) El sabio director de nuestra Biblioteca Nacional, D. Agustin Durán en el Prólogo á la *Coleccion de Romances castellanos*, dice hablando de dicha coleccion: « En estos pliegos, impresos casi todos antes de 1550; en el *Cancionero de Ro-*

espresamente para ponerse en música, que corroboren mas y mas, la verdad de nuestro aserto.

Romance de Villatoro inserto en el CANCIONERO GENERAL.

Por las salvajes montañas
Caminaba yo, cuitado,
Sufriendo grave tormento
Mi corazon desdichado.
En si llevaba propuesto
De jamás no ver poblado:
Por la senda que yo iba,
Iba de dolor guiado.
El suelo se entristecia
De mover tan acuitado,
Y los árboles quedaban
Cada cual muy espantado.
Demostraban por la hoja
Pesares de mi cuidado,
Cada cual de si la echaba,
Y todos juntos de grado,
No teniendo esfuerzo alguno,
Para verme en tal estado.
Yo, viéndolos de tal suerte,
Comencé muy entonado.

Villancico (1).

« Cuando tal dolor sentis,
»Pues me veis en el tormento
»¿Qué tal será el que yo siento?»

mances, en la *Silvas* y otras antologías impresas desde mediados del siglo XVI en adelante, es donde se presenta lo mas genuino y precioso de los romances viejos y verdaderamente populares: es decir, de aquella poesia que ruda é inartificiosa, pero natural: sin colores prestados y libre de toda imitacion erudita, nos dá una idea de los esfuerzos que contribuyeron á perfeccionar el idióma y à amoldarle para la espresion de los pensamientos. Ninguna, tal como ha llegado á nosotros, puede creerse anterior al siglo XV: pero muchas conservan profundos vestigios de ser reproducciones ó reformas de otras mas antiguas, recibidas de la tradiccion oral antes de haberse impreso.

(1) Segun Juan Diaz Reujifo en su *Arte poetica española*, el Villancico es un género de copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros, dice, sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero este solo para la música.

¡Decidme que tal será,
Pues en verme vos con él
Sufris pena tan cruel,
Por la pena que me dá!
Pregunt'os, si me decís,
Pues os falta el sufrimiento
»Cuando tal dolor sentis,
»Por me ver en tal tormento,
»¿Que tal será el que yo siento?»

Sigue el Romance.

Pues habiendo yo acabado
Mi cancion de relatar,
Todos juntos acordaron
Una respuesta me dar.
Comenzaron las sus ramas,
Por el aire á menear;
Lo que d' ellas entendí,
Fué este muy triste cantar.

Villancico.

»La flaqueza que sentimos
»De te ver asi penar
»Nos hace debilitar.»
No podemos nos sufrir
La fatiga qu' en ti vemos:
Ente ver asi vivir
Nos conviene despedir
Todo el bien que poseemos.
Y es tan grande sin dubdar
Nuestra muy triste pasion,
Que hablando en conclusion.
»De te ver asi penar,
»Hacenos debilitar.»

Sigue el Romance.

En oir asi cuitado
Este su tan triste son,
Comence de caminar
Con muy mucha mas pasion:
Daba voces dolorosas
Salidas del corazon,
Con las cuales acordado
Publicaba esta cancion.

Villancico.

»¡Oh vos llantos muy crueles,
»Nacidos de un breve amor,
»Publicad el mi dolor!»
Dolores fatigas llanto,
Penas mortales pasiones,
Dad voces, mostrad por plantos
Los mis males, que son tantos,
Que pasan de mil millones.
Pues me quiere disfavor
Maltraerme por mil suertes;
»¡Oh mis crudas, tristes muertes
»Nascidas de un breve amor.
»Publicad el mi dolor.»

Sigue el Romance.

Y luego desesperado
Prosiguiendo mi cantar,
Caminé por una sierra
Con fatiga y con pesar:
Las animalías fieras
Van huyendo á mas andar.
Decian las fuertes leonas,
Con gran miedo de mi mal,
Huyamos muy prontamente
No le dejemos llegar,
Porque viene acompañado
De un muy grande yrecio mal,
El cual es mucho mas fuerte
Que nuestro poder caudal;
Y con dar muchos bramidos
así empiezan á cantar:

Villancico.

»Huyamos de tal dolor,
»Qu' en su fuerza es tanto fuerte,
»Que no se acaba con muerte.»
Pues con velle le tememos,
Huyamos porque no llegue,
Pues es claro si atendemos,
Que muy cierto moriremos:
¡Huyamos no se nos pegue!
Pues natura nos convida

Que tengamos vigor fuerte,
Escojamos mas la vida;
»Que el dolor de esta herida
»No se acaba con la muerte.»

Sigue el Romance.

Y con esto iban huyendo
Los leones por su via,
Por espanto que les puso
El dolor que padecia;
Y los tigres se juntaron
Hechos una compañía.
Unos á otros preguntaban
Que mal era el que sentia,
Y mirándome sintieron
El mal que asi padescia,
Y espantándose de mi
Unos á otros decian:
¿Para que parió la madre
Hijo que tal mal traia,
Pues la pena que padece
Nadie la soportaria?
¡Desdichada fué por cierto,
Desdichada en este dia,
Pues el hijo que parió
L' es puesto en tal agonía!
Y diciendo esta razon
Cada cual luego huia.
Tan ligeros como son,
Asi cada uno corria,
Y fueron por unas peñas
Por do yo ir no podia,
Y subidos en lo alto
Cada uno ami volvia,
Y allí viendóse subidos,
Cantaban en compañía:

Villancico.

«Loemos á Dios por siempre,
»Pues nos hemos escapado,
»De mal tan desesperado.»
A Dios siempre loaremos;
Pues que d' el nos escapó
Ya seguros estaremos

Pues el dolor s' envolvió,
En aqueste que aquí vemos.
Conviene tener cuidado
Que huyamos prestamente;
»Vivamos alegremente
De mal tan desesperado.»

Sigue el Romance.

Viendo yo que asi huian
No queriendome entender,
Pues remedio no esperaba,
Propuse de me perder,
Por lo cual luego me fui
Do no me pudiesen ver;
En una chica estrechura
Acorde de me meter
Porque nadie no me viese
Ni me diese algun placer.
Hice casa de tristura
Qu' era gran dolor de ver;
Puse todos mis cuidados
Para bien las guarnescer,
Pintados por las paredes
Porque los pudiese ver,
Y con ellos me acordase
Mi dolor y padescer,
Pues amores me causaron
Extremos de mi perder.
Yo asi quede triste y solo
Esperando fenescer,
Contino muerte llamando
Pues ella me ha de valer,
Y cantando esta cancion
Le doy todo mi poder:

Villancico de finida.

»Fenesce mi triste vida,
»¡Oh muerte! pues es tu oficio,
»Y lo tienes de ejercicio.»
Aunque siempre me acompañas
Con tu amarga colacion,
Hallo que sufro mil sañas,
Y con todas las tus mañas,
Mi dolor no ha conclusion.

»Fenece mi triste vida,
»¡Oh muerte! pues es tu oficio
»Y lo tienes de ejercicio.»

ROMANCE ANÓNIMO.

Escucháme, reina mia,
Asi dios le de salud.
Le cantaré una letrilla
En templando mi laud,
Quiero, Señora, que entienda
Que en mi tierna juventud
Me doy, no á vicios como otros,
Sino á seguir la virtud.
Muy de ordinario mi canto
Comienza en *Ge, sol, re, ut*,
Teniendo siempre tres puntos
La llave de *Cefaut*.
Ese es mi entretenimiento,
Y serán hasta el ataud,
Porque enderezo mis obras
Por un estremado azud.
En pié estaré, aun que me canse,
Si no préstame un almud,
Que aquí la letra comienza
Conforme á su senectud.

Cantarcillo.

»Recordedes, niña,
»Con el albore,
»Oiredes el canto
»Del ruiseñore.»
No finqueis dormida,
Fembra enamorada,
Pues el alborada,
A amar vos convida;
Pues sois tan garrida
Salí al balcone,
»Oiredes el canto
Del ruiseñore.»
Ponedvos señora,
El vuestro briale
Que cuido que iguale
En gracia á la aurora.
Fincad á la hora

En el corredore
»Oiredes el canto
»Del ruiseñore.»

Romance sacado de las obras de D. Antonio Hurtado de Mendoza.

La nevada palomica
Dulcemente gemidora,
Que mil veces aun alhago
El pico partió en dos Rosas;
En estremos con su amante
Tantos hace y tantos logra,
Que se cuentan á caricias
Los ambares de su boca.
Pero fiándose al nido
De una cuerva cautelosa,
Cuanta luz bañó de nieve,
Ardió en fuego y quedó sombra.

Cantar.

»Palomica mansa que toma,
»De una cuerva el oficio y las alas,
»Fuego en las plumas y fuego entrambas:
»Venguense todos, ríanse todas,
»Que ya es cuerva tambien la paloma.»

Sigue el Romance.

En la profesion del traje
No eran parientas, y ahora
Tan negra quedo la pluma,
Tan fiera queda la hermosa.

Del *Romancero general* copiamos el siguiente romance con el título del *Amante Apaleado*, por las varias clases de cantos que hay en él.

Un lancero portugués
Recien venido á Castilla,
Mas valiente que Roldan
Y mas galan que Macias,
En un lugar de la Mancha,
Que no le saldrá en su vida,
Se enamoró muy despacio
De una bella casadilla,

Que vendiéndole Ruan
Para faldas de camisa,
Una tarde le contó
Sus amorosas fatigas.
Escuchábaselas ella,
Ni muy falsa ni muy fina;
Que es grande alcahuete un fardo
De holanda é hilo de pita.
Derretido el portugués
Al sol de su hermosa vista,
A cada vara que mide
Un palmo le daba encima.
Alabábale su tierra,
Su nacion , su fidalguia ,
Su música, sus regalos,
Su espada en Africa limpia,
Prometiéndole en efecto
Las especias de las indias,
Los olores de Lisboa,
Y los barros de la China.
Hicieron los dos concierto
Que en aquella noche misma,
Si el marido fuese al campo,
Campo franco le daría.
Quedose en casa una pieza
De Ruan y Holanda rica
En reénes de la junta
De Portugal y Castilla.
Era la villana astuta,
Y él manchego de la vida ,
Y en saliendo el portugués,
Hablaron de su desdicha ;
Y visto vien el proceso,
Condenáronle en revista
En perdimiento de bienes
Para gastos de justicia;
Y á dos docenas de palos
Con la tranca de una encina,
Guardándole la cabeza
A honor de su fantasia.
A dos horas de la noche
Se escondió la bella Cintia,
Cuando el portugués y el cielo
De bayeta se cubrian.
Tomó su espada y guitarra,
Y entre una y otra requinta,

A suspiros fué templando
Desde el bordon á la prima.
Puesto en la calle, mirando
A la ventana de arriba,
A su dama reconoce,
Que le cecea y le silba;
Y entonando la garganta,
Suspiros y voz caminan
Al aire y aquien tambien
Le escucha muerta de risa.

Romance del Portugués.

Afora, afora, Rodrigo,
El soberbo castejano,
Acordársete debeira
De aqueil tiempo ja pasado,
Cuando te arme cabaleiro,
No el altar de Santiago:
Miña mai te deu las armas,
Miño pai te deu el cabalo:
Castejano malo,
El soberbo castejano.—

Sigue el Romance.

Apenas esto acabó
Cuando á su mismo requiebro
Por la calle abajo acuden
Otros galanes del pueblo.
El uno era el sacristan,
Que en otros pasados tiempos
De todo su pié de altar
Le daba con tino el medio.
Renunciada la sotana
Y echado al mundo el greguesco
Viene por la calle abajo
Echando votos y retos.
Sus mismas pisadas siguen
El boticario y barbero,
Que entrambos cantan romances,
De Belardo y de Riselo.
Juntada pues la capilla,
Quiso el bonete primero
En una ronca bandurria
Cantar los presentes versos.

Cantar 1.º

»Si siempre crecen así
»Tu desden y mi pasion,
»Bien pueden cantar por mi
»Kirieleison.»
Si de esta manera crece,
Señora, tu disfavor,
Y al mismo punto mi honor
Se levanta y desvanece;
Y si por amar así
No merezco galardon,
»Bien puede cantar por mi
»Kirieleison.»

Sigue el Romance.

El barbero y boticario,
Que al sacristan conocieron,
En dos guitarras templadas
Esparcen la voz al viento.

Cantar 2.º.

»Zagaleja del ojo rasgado
»Vente á mi, que no soy toro bravo.
»Vente á mi, zagaleja, vente,
»Que adoro á las damas y no mato la gente.
»Zagaleja del ojo negro,
»Vente á mi, que te adoro y quiero.
»Dejaré que me tomes el cuerno,
»Y me lleves, si quieres, al prado:
»Vente á mi que no soy toro bravo.»

Sigue el Romance.

Determinada la dama
Al concierto del marido,
Entre los cuatro llamados
Fué el portugués admitido.
Bajó á la puerta y llamóle
Por un pequeño resquicio,
Y entonces él victorioso,
Cantando á los otros dijo:

Cantarcillo.

»Pois que Magdalena
»Remedió meu mal,
»Viva Portugal
»E morra Castela.»
Seja amor testigo
De tamanho ben,
Nao cheque ninguen
A zombar conmigo.
Que á espada é rodela
Aforneira sal;
»Viva Portugal
E morra Castela.»

Sigue el Romance.

Entrose dentro con esto,
Y los tres que le miraban,
A tres juntaron asi
Quejas, voces y guitarras.

Villancico.

»Si para sufrir agravios
»Al amor le pintan ciego
»¡Fuego!»
Si para ver y callar
Le ponen aquella venda,
El mismo fuego le encienda
Con que nos suele quemar;
Que sufrir ardor y amar,
Y viendo, fingirse ciego,
«¡Fuego!»

Sigue el Romance.

Desampararon la calle
Cuando ya el lencero estaba
Desnudo de sus vestidos,
Aunque armado de esperanza;
Pero apenas puso el pié
En el lazo de la cama,
Cuando salió el cazador
Detras de la puerta falsa,

Y á dos manos esgrimiendo
La verde y nudosa tranca,
Al que vive de medir
Midió muy bien las espaldas.
El portugués daba voces:
—Aqui del rey que me matan!
Pero el rey que no lo oia,
Tampoco lo remediaba.
Echose por la escalera,
Y quiso por la ventana,
Y allando apenas la puerta,
Se fué en camisa á su casa (1).

Aun se conservan por nuestros ciegos cantadores, estos géneros de romances, divididos en tres clases: en una hay cierta parte cantada y otra declamada, continuando siempre el acompañamiento de la guitarra; en otra hay recitativo cantado, y luego copla; y otra en que todo el romance es cantado.

Tambien teníamos romances ó jácaras con baile, cual se vé en la siguiente, titulada El *Mulato de Andujar*, que se ejecutó como fin de fiesta en una comedia.

Con el mulato de Andujar
Sollozando está Juanilla,
Porque le han puesto cadena
Para colgarle en su dia.
La de coccion de la uva
Hasta la muerte la brinda,
Pues parecerá, colgado,
Un racimo de uvas tintas.
Si la sacuden el polvo
A la triste cuitadilla,
Segun dicen malas lenguas,
La mala ha sido la mia.

(1) Nuestros lectores hallarán un grande acopio de estas clases de romances, en el *Cancionero general*: *Cancionero de Romances*, *obras de Juan de la Encina*: *Flor de varios y nuevos romances*: *Maravillas del Parnaso*: *Obras de D. Antonio Hurtado de Mendoza*: *id. de Lope de Vega Carpio*: *id. de D. Luis de Gongora*: *Ramances varios de diferentes autores*; y *Flor de los mejores romances*.

Por mi mala lengua solo
Hoy le condenan, amiga,
Y dejan á los figones
Con tantas malas y frias.
No llores, Juana por tio;
Que te vuelves vieja, mira;
Qu' es propio de malas lenguas
Hacer mojar á sus niñas.
¿Que ha de hacer si le condenan
Por unas llaves hechizas?
Que ha sido agua de cerrajas
Todo cuanto le acriminan.
¡Dicen que es culpa quitarle
A un hombre una piedra rica!
¿Que saben estos señores
Si seria mal de orina?
Lo demas que le acumulan
Todo ha sido niñeria,
Porque una muerte mal hecha
En un rosario se mira.
Si era corchete, eso propio
Hace la causa mas tibia;
Que destripar un corchete
Suele hacerlo una ropilla.
De su muerte, amiga Juana,
Tuvo culpa su bebida,
Pues por lo qu' el vino hace,
Mejor es ahorcar á Esquivias.
Si estaba el Mulato entonces
Calamocano de vista,
Aun hombre qu' está asomado
¿Quien le culpa una caida?
Al agarrarle el corchete,
El sintió en la zancadilla
Que á un hombre hinchado de panza
No es bien meterle en pretina;
Mas ya pienso que le sacan:
Déjale salir, amiga;
Que no sea de ahorcar un hombre
Porque le lleven aprisa.
Deja el llanto pues agora
Esta jácara nos brinda,
Y bailemos acá abajo
Mientras el danza allá arriba.
—Dices bien: canten y toquen;
Que ya la Gualda y Marica

Salen diciendo al tablado:
Allá vá la jacarilla.

Baile.

»Con lo blanco de la ropa
»Compitiendo solo tinto,
»Miraron Juana y la Chaves
»Al Mulato en el borrico.
»Ponte á caballo derecho,
»Juana á Mulato le dijo,
»Porque á quien te viere atado
»No parezcas encojido.
»Y por postrera el Mulato,
»Despidiéndose, le dijo:
»Desde niño temí siempre
»El morir de garrotillo (1).

Nuestro esclarecido ingenio Fr. Lope de Vega Carpio, en la obra titulada *El Peregrino en su Patria,* al describir unas fiestas que en Zaragoza se hicieron por la paz pública en tiempo de Felipe II; dice, que á la puerta del templo de la Vírgen del Pilar « *se hallaba formado un teatro »que adornado de ricas telas obligaba á la vista, lo noble de »la ciudad le coronaba en torno, y estando el pueblo atento »salieron tres músicos que cantaron así.* »

Hombre y Dios, puesto en la cruz,
Joseph Divino vendido,
Cordero inocente muerto
Del mundo al mismo principio.
Isaac obediente al padre,
Sacrificio puro y limpio,
Salomon puesto en su trono,
Capitan de Israel invicto.

(1) Renjifo en su *Arte poetica española* al hablar del baile, se espresa en estos términos: «*Baile*, es diccion española, que se dice de *Bailar*. Tómase en particular por una especie de representacion breve, que porque se danza ó baila en ella se llama *baile*. Consta no mas que de un solo acto, en el cual unas veces se canta, otras se baila, (añadiendo los representantes, ó induciendo las danzas, cuando pide la representacion) y otra se representa algun coloquio; y todo esto en un mismo baile.

Sierpe contra aquella sierpe,
Cesar en su tiempo altivo,
Arbol de fruto estimado,
Trigo para pan bendito.
Cristo, Dios, Hombre, Sierpe,
Cordero, Isaac, sacrificio,
Salomon, Capitan, siempre
Cesar triunfante, árbol, trigo,
Vos sois aquel cupido
De amor vendado y por amor vendido, etc. (1)

Concluido este canto, salió á la escena el que hacia el *Prólogo* á decir su razonamiento. acabado el cual, volvieron á cantar los músicos; y despues se presentaron el *Cuerpo* en hábito de villano, y el *Entendimiento* en figura de un viejo venerable. Al concluir éste su diálogo, presentóse en la escena el *Regocijo*, con un instrumento músico en la mano, y del recitado que tiene con el *Cuerpo*, copiamos lo siguiente:

Cuerpo. —¿Que huéspedes tienes?
Regocijo.—Grandes,
La música, la poesia,
Que dirán cuanto les mandes,
La burla, la cortesia,
Que brindan que no hay mas Flandes.
La honra, la Paz, la Herencia,
Buen suceso, Mocedad,
Dinero, alegre sentencia;
La Victoria, y Amistad,
Salud, y alegre conciencia.
La comedia, rica cosa,
Gracioso entretenimiento
Para ocupar gente ociosa,
Que divierte el pensamiento
De la tristeza enojosa.
He hechado de casa el juego,
Porque á todos revolvia.
Y nos quitaba el sosiego,

(1) Tanto en esta como en las demas composiciones que insertaremos, no pondremos mas que un estracto, como hemos hecho ya en otras de esta especie, por no ser tal vez, demasiado pesados en la narracion.

Y por que hechó el otro dia
Cierto por vida y reniego, etc.

Continúa el recitado, y dice el *Cuerpo.*

Grandes fiestas quiero hacer
Puesto que el Mayo se vaya,
Que creo que salió ayer
Y que pasamos la raya.
Regocijo—Ola, Alegria y Contento.
Cuerpo.—¿Es músico?
Regocijo.—Y grande amigo.

»*Salen la Alegria, y el Contento, de Dama y Galan ricamente vestidos, con sus instrumentos.*

Alegria.—¿Que nos quieres?
Regocijo.—Su instrumento
Traiga cada cual consigo.
Contento.—¿Donde vamos?
Regocijo.—A una fiesta.
Contento.—¿Es boda?
Regocijo.—Una Maya es.
Alegria.—¿Quien?
Cuerpo.— El Alma.
Alegria.—¿Está compuesta?
Cuerpo.—Allá la componen trés,
Y todos tres sobra apuesta.
Contento.—¿Quien son?
Cuerpo.—Son de esta novia la gloria,
Lustre, gala, y ornamento,
La voluntad, la Memoria,
Y el anciano entendimiento.
. . . .
Regocijo.—Ahora bien, la Maya es bella,
Cuerpo ya vamos con vos.
Cuerpo.—Pensad letras.
Alegria.—Que apacible,
Es el cuerpo.
Regocijo.—Es gran persona.
Cuerpo.—Cantad algo convenible
Contento.—Un poco de vida bona
Con la honestidad posible.

El Regocijo, la Alegria, y el Contento, comienzan atañer los instrumentos, y á bailar, cantando los siguientes versos.

Vida bona, vida bona,
Vida, vamonos á la gloria,
Si dios dijo que era vida
Camino, y verdad notoria,
¿Que vida será mas buena
Alma entre las vidas todas?
¿Que camino como aquel
A donde el alma reposa,
Pues si de los cielos sale
En fin á los cielos torna?
Esta tienen por verdad
Divina y humana historia,
Quien otro camino sigue
Va al infierno por la posta,
Vida bona, etc. etc.

Todo esta pieza está salpicada de recitados y diálogos, tanto declamados como cantados; entre estos, copiamos el siguiente por su animacion y buen efecto para la música.

Gula.—Dad para la Maya
Gentil, mi señora,
Mas bale la Fama
Que la hacienda sola.
Regocijo.—Mi vida alegrate toda
Alegrate toda.
Alegria.—Alégrome toda,
Por el contento que espero,
Mas vale la fama
Que todo el dinero.
Cuerpo.—Por mi fé, que quiero daros
Alma, toda mi blandura,
Mi deleite y gustos raros.
Alma.—No quiero bien que no dura,
Ni gustos que son tan caros.
Carne.—¿Mis gustos tienes en poco?
Gula.—Sin duda, carne, soy flaca.
Carne.—Que ya, en fin, no te proboco?
Entendimiento.—Dadle matraza.
Alegria.—Toca Garabato
Regocijo.—Toco.

Regocijo, Alegria, Cuerpo, Alma y Entendimiento cantando.

Guarda el coco, niña,
Guarda, niña, el coco:
Guarda carne aquesas motes
Donde no haya resistencia,
Que esta aqui la Penitencia,
Y os dará, dos mil azotes:
Buscad otros Marquesotes,
Que aqui vive Cristo solo:
Guarda el coco, niña,
Guarda, niña, el coco.
Carne.—Yo traeré quien este dia
Gane estatuas de alabastro.
Gula.—Flaca sois, carne, á fé mia,
No sois comprada en el rastro,
Si no en la carnicería.
Todos.—Guarda el coco, niña, etc.

En la ya citada obra, hay insertas tres piezas mas, iguales en estructura á la anterior: Una titulada el *Viaje del Alma*, ejecutada en Valencia: Otra que en Perpiñan representaron unos soldados castellanos en celebridad del patron de España Santiago, en cuya noche dice Lope de Vega «*hubo grandes luminarias, y fuegos, y otro dia en un teatro, una representacion, que desde Barcelona habian traido, y conducido á los que la hacian para mayor regocijo de su fiesta;* « (1) y otra tambien ejecutada en Valencia en celebridad del casamiento de Felipe III con Margarita de Austria, en donde hay arias, duos, tercetos, y coros divididos, unos en la escena, y otros dentro alternando, y al mismo tiempo trasformaciones de efecto, como vamos á demostrar copiando el siguiente trozo.

(1) En esta composicion, despues del canto primero por los músicos, el *Prólogo* tiene un razonamiento magnifico, describiendo los grandes hombres que hemos tenido, y los que descollaban en aquella época tanto en las ciencias y en las artes, como en las armas y letras. De dicho razonamiento estan sacados los versos que copiamos en el segundo tomo de esta obra pág. 209.

«APETITO, AYUNO, y ALMA, *puesta esta de rodillas, cantan á un tiempo.*

¿Cuando esposo de mi vida
Te verán como desean
Estos ojos y estos brazos
Tristes por tu larga ausencia?

«*Detras de un trono que estaba hecho, respondia un coro de música.*»

La que vive en la esperanza
De ser mi esposa, y mi reina,
Alma, sabed que ha de ser
Mas limpia que las estrellas.

«*Los músicos del Alma volvian á proseguir:*»

Cristo gran rey de la gloria
¿A donde habra dignas prendas,
Para que de vuestro piés
Merezca yo ser la tierra?

«*Los del coro de adentro respondian asi:*»

Con fé, y obras, Alma mia,
Gozarás lo que deseas
Y mas como agora vienes,
Con Ayuno y Penitencia.

«*Los del Alma replicaban cantando asi:*»

Mostradme á mi desposado
Rey del cielo, porque vea
A vuestro divino amor
El Alma que es suya y vuestra.

«*Habiendose el Alma á este tiempo levantado por una invencion, casi un estado del suelo, con música de chirimias, se descubria una cortina, y en una nube se veia el Amor divino, vestido de la figura de Cristo, sobre un calvario, á cuya cruz estaba arrimado, y á sus piés la muerte, y el demonio, y proseguia la música diciendo:*»

Este es mi querido hijo,
Este es mi amor alma bella,

Que en este campo de cruz
Fué vencedor de esta guerra.
Alma.—Señor, que merezco veros?
Amor —La fama de tu limpieza
Gran fuerza tiene, alma mia,
Y tan grande que á Dios fuerza.
Alma.—Cuando os casareis con migo?
Amor.—Alma, Margarita, perla
Hermosa, Casta, Divina,
Ya van por tí, aguarda, espera.

«*Cerrandose la Nube, y la cortina, decia la música:*»

Esperad casada
No lloreis doncella
Que ya vuestro esposo
Camina á Valencia.

«*Respondia la música del Alma:*»

Venga el rey mi esposo
Norabuena venga
Que hasta ver sus ojos
No la tendre buena.

La *Loa*, se componia tambien de parte recitada, y parte cantada, siendo deribada dicha palabra de la latina *Laus*, porque era una alabanza al auditorio, ó alguna persona principal, ó á la festividad en que se representaba. La *Loa* no formaba siempre parte de la comedia que despues se hacia, porque aun cuando servia de prólogo ó prelúdio antes de la representacion, nada contenia de esta, ejecutándose muchas veces sin comedia. Esta clase de piezas dramaticas, se componian en lo general de un solo acto, una sola escena, y pocos personajes.

En la Loa que escribió D. Antonio Solis y Rivadeneira, para ejecutarse antes de su comedia semi-lírica *Euridice y Orfeo*, cuya representacion se hizo en presencia de Felipe IV, el año de 1640, dice al principio de ella: «*Tocan instrumentos, y van saliendo aun tiempo, por lo alto del teatro, y por la parte de afuera de la cortina, la* Admira—

CION, *y la* IGNORANCIA, *cantando poco á poco hasta hacer mansion en dos nubes, que estarán en los dos lados de la cornisa.*»

Despues de un recitativo cantado por la *Ignorancia* y la *Admiracion*, desempeñado por las actrices cantantes la Borja y la Grifona, canta un coro dentro: concluido este, hay un diálago representado; y despues, *buela la cortina, y se descubre el teatro, y en medio del tablado se vé Alcides con la piel del leon, reclinado en el regazo de la Música; y sentadas como en diferentes peñascos, las otras seis artes liberales, con los instrumentos que la significan, y cantan el siguiente coro:*

Tambien tiene armonía y providencia,
Hasta en sus mismos ocios la Prudencia.

Seguidamente canta la *Música*; cuyo papel lo desempeñaba Mariana Romero:

Con las artes liberales
Descansa de su tarea
Alcides, á quien dió el cielo,
Como el valor la elocuencia.
Hoy, que tocan sus alivios
Al de la *Música*, templa,
Con otra atencion suave,
Sus atenciones severas.
Depuesto el peso del orbe,
A la armonía se entrega,
Para ennoblecer el ocio,
Que es necesario á las fuerzas.
La política armonía
Pide estos ocios, que alternan
Sostenidos de quietud,
A fugas de fortaleza.
Que dulcemente; quedo;
Que dulcemente
Interrumpe el cuidado!
Quedo;
Quedo, que duerme:
Dejadle que descanse,

Para que vuelva
Mas fuerte á la batalla
Desde la tregua;
Que aunque ocioso os parezca,
Tambien tiene armonía, y providencia,
Hasta en sus mismo ocios, la Prudencia.

Sigue á este aria un recitado por Alcides, despues del cual hay un trozo cantado en donde toman parte *Ignorancia, Admiracion, Música, Alcides, y coro*; y acabado el canto, *de entre las nubes de lo alto del teatro baja volando el amor y hace mansion en una nube que estará al lado derecho del teatro sobre los bastidores,* desde donde canta lo siguiente:

Admiracion , Ignorancia,
Yo soy, yo soy el Amor,
Yo soy el amor decente;
Pero de vosotras dos,
Como amor , me verá la Ignorancia,
Y como decente, la Admiracion.

Continua un trozo declamado, y prosigue con música.

Pero porque no me arguyan
De que con sombras significa el sol ,
Huya la sombra de Alcides ,
En tanto que el amor
Se abate ó se eleva á esfera mejor.

Vuelve á recitar y concluye cantando, repitiendo su canto el coro, con el que termina la Loa.

Repetid con dulces cadencias,
En tanto que amor los aires penetra:
Tambien tiene armonía y providencia ,
Hasta en los mismos ocios la Prudencia.

Mientras repite el coro estos versos, dice el acotamiento que se lee al pié de esta pieza; *baja el Amor desde la nube donde ha estado, al tablado, y tomando la Lira de las manos de la Música, vuelá à lo alto, entrando por el contrapuesto lado: la Admiracion y la Ignorancia se van juntan-*

do desde sus nubes, y en forma piramidal entran unidas por la parte de en medio. Alcides reclinado en el regazo de la Música, desaparece por escotillon; y las Artes entran en sus peñascos, tres por un lado, y tres por otro, cantando todos; y da fin la Loa.

En los sainetes, tambien habia declamacion y canto. *Las fiestas bacanales* del mismo Solis, sainete con que terminó la funcion de la *Euridice y Orfeo*, es cantado en su mayor parte: y tanto la música de la Loa, como la de la comedia y sainete, fué compuesta por el maestro D. Antonio Lopez: distinguiéndose entre las alegres piezas de que se componia, un aria y dos coros de *Las fiestas bacanales*, por su originalidad y buen conjunto de voces é instrumentos. Uno de estos coros dice asi:

A las fiestas y juegos de Baco,
Ninfas, venid, saltad y correr,
Que á las cabezas el vino se asoma;
Y los que las miran lo ven por los piés.

Este coro era cantado y bailado al mismo tiempo, y despues de él, hay una cancion de *Bernarda*, tiple, siguiéndole otra con coros de *Cosme*, gracioso, la que termina de este modo.

Cosme.—Bailemos sentados;
le, le, le,
Que se sube el vino á la cholla,
Y vapores arriba, con él.
Coro.—Bailemos sentados etc.
Cosme.—Re, re, re,
Que se vuelven en erres las eles,
Y toda la runfia del A, B, C
Coro.—Re, re, re, etc.
Cosme.—Mas ay, mas ay, que me duermo;
¿Como no tocan, y tañen á sueño?
Coro.—Mas ay, etc.

Despues de este final de escena, se lee en la acotacion

del sainete lo que sigue : *Càense todos dormidos, tres á un lado, y tres á otro; y se abre el bastidor de la frente del teatro; y aparece un carro triunfal de dos cupidillos, y en él sale el Saráo, que lo hizo Francisca de Castro, la Mal-degollada; y á los dos lados, seis damas de máscaras, con sus hachetas. Sale el carro á la mitad del tablado, y canta la Francisca lo siguiente.*

Canta.—Al arma, al arma, al arma;
Guerra, guerra;
Suenen los clarinetes,
Callen las castañetas.
Al arma, al arma, al arma
Contra los báiles;
Cedan los bailarines
A los danzantes.
Al arma, al arma;
Mueran las Marionas,
Vivan las gallardas (1)
Guerra, guerra;
Callen las cuerdas locas
De las vihuelas,
Y suenen en las Liras
Las cuerdas, cuerdas.

Mientras se canta esta fuga (dice la acotacion), *danzan las seis damas un tornéo, y luego vuelven á tomar sus puestos á los lados del carro, y vuelve á cantar Francisca.*

Sarao.—Míseros bailes del mundo,
Que en la infame inundacion
Del vino estais aprendiendo
Esa torpeza veloz;
Yo soy el noble Saráo,
Que aponer vengo en razon,
Con mis números suaves
Los coros de vuestro error.
A predicaros el juicio
De la Música salió
Ese ejército luciente,

(1) Las Marionas, Gallardas, y Alemanas, eran bailes muy usados en la época de que hablamos; mas la Alemana, era baile de mas tono que los otros dos.

Que persuade sin voz.
Salga la chacona, y salgan
Todos sus compuestos, que hoy
En un torneo defiendo
La gracia, la discrecion,
La hermosura, los aciertos,
La Magestad, y el valor
De la Alemana, Alemana de amor.

Vuelven á danzar las seis damas una Alemana; y mientras danzan canta el Sarao.

Sarao.—Al arma, Campiones
De Orfeo, y de Anfion,
Contra estas cantinelas,
Que el dios Baco inventó;
Mientras callo yó
La hermosura, el agrado,
Y la discrecion
De la Alemana, Alemana de amor.

En esta ária que canta el *Sarao*, se notan tres clases de metros distintos en la poesía; lo que nos hace conocer tanto por ellos, como por el contenido de la letra, que esta pieza de música, constaba de un tiempo vivo llamado entonces fuga, un recitativo ó andante, y un alegro: estructura no copiada, sino original nuestra en las piezas de esta clase.

Este sainete concluye con unas seguidillas bailadas, y cantadas por el *Sarao*, *Bernarda* y *Cosme* cuya letra repite el coro y es como sigue:

Sarao.—Suenen los sonecillos
De sus guitarras,
Para ver si les dura
La vida airada.
Coro.—Suenen etc.
Bernarda.—Oigan el sonecillo
Descabellado,
Con que salen de cuenta
Los cinco pasos.
Coro.—Oigan etc.
Cosme.—Unos despojos frios

Tiene la danza,
Que parecen despojos
De Guarda Damas.
Coro.—Unos despojos etc.

La *Fabula*, segun Renjífo, constaba de dos ó tres personajes de la historia mitológica, teniendo mucha afinidad esta clase de obras, con las Loas, como se vé en la de *Apolo y Dafne* que trae la *Lira Poetica*, aunque incompleta, en donde toman parte Apolo, Dafne, Cupido, y coro de Ninfas. Dicha fábula toda es cantada, y despues del coro de introduccion, tiene un bello recitativo del cual copiamos los siguientes versos. (1)

Dafne.—Peneo, Padre mio
De Cintia recogido al sacro coro,
Y al ombro, y carcax fio,
El arco de marfil, las flechas de oro,
Pues brindas al reposo
Florido catre, pabellon frondoso.
Sea tu tersa plata
Líquido espejo de mi imágen pura,
Que á una beldad, que trata
De lucir castidad mas que hermosura,
Solo con fiel reflejo
Un padre puede ser decente espejo, etc.

Las Mogigángas, Jácaras entremesadas, y Máscaras, eran parecidas á los entremeses, aunque mas cortas, y todas ellas con canto, y algunas con baile á mas del canto. (2)

Muchas son las obras dramáticas del género de las ci—

(1) En 1635 se representó en el Palacio del Buen Retiro, una fábula de *Dafne*, con gran lujo y aparato de tramoya y artificio, ordenada por Cosme Lotti. Creemos que la de *Apolo y Dafne* es mas antigua, aunque no lo afirmamos, como no se puede tampoco afirmar, si de la *Dafne* fué ó no tomado por Calderon, el argumento de la zarzuela *El Laurel de Apolo* que se representó en 1658.

(2) Véase la coleccion de Entremeses, Bailes, Loas, y Máscaras, que bajo el título de *Ociosidad entretenida*, dedicó á D. Pedro Calderon de la Barca, y publicó en Madrid, Andres García de la Iglesia, el año de 1660.

tadas, que se han escrito en España, y pesado é inutil el hacer mas citaciones de ellas; habiendo probado hasta la evidencia, no solo que nuestras composiciones teatrales de declamacion y canto, no tubieron principio en las *zarzuelas*, si que tambien no fueron tomadas de las óperas de Quinault y Lulli como parece manifestar Ticknor en su *Historia de la literatura española*.

Dicho autor entre otras cosas espone, que, desde el tiempo en que se ejecutó *la Púrpura de la Rosa* de Calderon, se advierte en los autores dramáticos cierta tendencia á emplear el canto ya en la comedia, ya en otras composiciones mas cortas; tendencia que observa claramente en Matos Fragoso, Solis, y la mayor parte de los autores que alcanzaron á Calderon en su vejez.

Escaso de noticias históricas sobre este particular anduvo el distinguido autor aleman Ticknor, pues que ni Solis pudo alcanzar á Calderon en la vejez, por llevarse diez años de diferencia, y haber compuesto aquel á los diez y siete años de edad, su primera comedia titulada *Amor y obligacion*; ni pudo ser Calderon el espejo de Solis para poner música á sus obras, habiendo este escrito antes de *la Púrpura de la Rosa*, citada por el historiador aleman, varias obras dramáticas para música, y antes que él y Calderon, los mas distinguidos poetas españoles. (1)

(1) Citamos algunas comedias con música de las que recordamos.

De Cervantes.—El Rufian dichoso; La gran sultana, Doña Catalina de Oviedo; La Entretenida; Pedro Urdemalas; etc. y los entremeses, El Retablo de las Maravillas; La cueva de Salamanca; y el Viejo celoso, etc.

De Lope de Vega.—La Estrella de Sevilla; El Bobo del colegio; La corona merecida; El ausente en el lugar; La niña de plata; La Dama Boba; El acero de Madrid; Al pasar del arroyo; Las flores de D. Juan; Valor Fortuna y Lealtad; La Dorotea; La hermosura aborrecida; El Villano en su rincon; El hijo de los Leones; El mayor imposible, etc.

De Tirso de Molina.—El Pretendiente al reves: La villana de Vallecas; Mari-Hernandez la Gallega: El condenado por desconfiado; Por el sótano y el torno;

Dice Ticknor, que la primera comedia formal que se cantó entera, fué *la Púrpura de la Rosa.* (1) Tambien en esto padece un grave error: lo uno, porque á esta obra su autor la llamó *zarzuela,* y por consiguiente siendo estas composiciones un compuesto de declamacion y canto, no estaba bien apropiado tal nombre: y lo otro, que leyendo tanto la Loa que antecede á dicha pieza, como la pieza misma, no puede desconocerse que se compone de las partes características de este género de composiciones.

La narracion inexacta de estos hechos por Ticknor, no es culpa suya, sino de los escritores españoles que de esta materia se han ocupado con tan poco interes y tan inexactos datos, como vemos en la *Poetica* de D. Ignacio de Luzan, en el *Poema histórico del teatro español* por Don Julian de Castro, y en otras varias obras de las cuales ha-

La villana de la Sagra: D. Gil de las calzas verdes: Desde Toledo á Madrid; El Burlador de Sevilla y convidado de piedra: El Rey D. Pedro en Madrid; etc.

De Moreto.—El Desden con el desden; El poder de la amistad; Antíoco y Selauco; La Fuerza de la Ley: La misma conciencia acusa; San Francisco de Sena; Lo que puede la aprension: No puede ser; La Fuerza del natural; Primero es la honra; El licenciado Vidriera; Industria contra fineza; El caballero; El valiente justiciero: El Lindo D. Diego: Lós Jueces de Castilla; El mejor amigo el rey, etc.

(1) En el tomo 3.° de su *Historia de la literatura española*, se lee lo siguiente: «La primera tentativa hecha para introducir música en las funciones dramáticas fué, segun hemos visto, en 1630, obra de Lope de Vega, cuya égloga intitulada *Selva sin amor*, se cantó delante de la córte corriendo con el arrreglo de las decoraciones y ornato del teatro italiano, Cosme Lotti, cosa dice el poeta, enteramente nueva en España. Siguiendo mas tarde las tonadillas especie de entremeses que se cantaban en vez de romances en los entreactos de las comedias. Distinguiéndose mucho en este género un tal Benavente antes del año 1645 en que se publicaron sus obras. Pero la primera comedia formal que se cantó entera, fué la *Púrpura de la rosa* de Calderon representada el año de 1659 con su correspondiente música, en el teatro del Buen Retiro para solemnizar el casamiento de Luis XIV y de la infanta Maria Teresa; obsequio dispuesto en honra de los altos personajes que en aquella ocasion pasaron á España, y á quienes por un acto de galanteria se creyó deber entretener con un espectáculo por el estilo de las óperas de Quinault y Lulli, diversion favorita á la sazon de la córte de Francia.»

brá sin duda alguna sacado sus noticias el historiador á quien nos referimos (1).

Antes de *la Púrpura de la Rosa,* ejecutada en el año de 1659, hubo *zarzuela,* puesto que estos espectáculos tomaron tal nombre al principio del reinado de Felipe IV: y aun que no todas las representaciones con música que siguieron á este bautismo, llevaron aquel nombre, pues se titularon unas, *fiestas cantadas*; otras, *fiestas de zarzuela y representacion música*; y otras *fiestas reales*; la ra-

(1) Dice Luzan en el capítulo 1.° libro 3.° de su Poetica. «Se ofreció por entónces ocasion de lucir aquel estilo de rosicleres en los dramas con música que se representaban en palacio, adornados con toda la máquina y decoracion teatral que nos vino de Florencia. La primera funcion de esta especie, fué *La selva sin amor*, égloga de Lope de Vega que se representó cantada á SS. MM. y AA. antes del año 1630: cosa nueva en España como dice el mismo Lope. Siguieronse despues otros dramas representados y cantados, con que el cardenal infante D. Fernando divertia á la córte en su casa de campo de la zarzuela, á los cuales dieron nombre de *zarzuelas* por el sitio donde se empezaron á representar. Agradó mucho esta invencion, que perfeccionada por buenos poetas y buenos músicos, pudiera ser un equivalente de la ópera italiana, y mas adaptada que ella al genio y gusto de nuestros nacionales; y como admitia grande aparato, tuvo frecuente uso en las celebridades y diversiones palaciegas desde entonces hasta principios de este siglo (Siglo XVIII). Eran obras que se encargaban por la córte á los poetas mas estimados como Calderon, y despues de él D. Agustin Salazar, D. Francisco Bances Candamo y otros.»

Dice Castro: «Don Pedro Calderon gloria de España:
El cual uniendo dulce y soberano
Lo tierno, lo chistoso y cortesano
De la selva de amores en la falda,
Mereció de Minerva la guirnalda,
Logrando dignos timbres inmortales
Los autos que escribió sacramentales.
Este divino fenix, que al sol vuela,
Hizo en España la *primer zarzuela*,
O representacion de dos jornadas,
De la armoniosa música ilustradas,
A quien por esquisita y primorosa
La púrpura (la puso) *de la Rosa*,
En el año que al mundo ser compete
De mil seiscientos y cincuenta y siete. etc.

zon natural convence, que esta clase de representaciones, fueron muchas y buenas en la esplendente córte del gran Felipe, antes de que *la Purpura de la Rosa,* tan citada por algunos autores, apareciese en la escena. *El Castillo de Lindabridis, Fieras afemina amor, Fortunas de Andrómeda y Perseo, El jardin de Falerina, Eco y Narciso, El golfo de las sirenas, Apolo y Climene, Argenis y Poliarco, El hijo del sol faeton, La venganza de Diana, Dafne, Alfeo y Aretusa, Hércules y Anteo, Celos aun del aire matan, Los tres mayores prodigios, El nacimiento de Cristo, Los amores de Diana, La majestad en la aldea, El laurel de Apolo,* y otras muchas del mismo Calderon, ya con el nombre de *fiestas cantadas, representaciones con música,* ó *fiestas reales,* (1) son los comprobantes mas verídicos de nuestras palabras.

Sin creernos infalibles, antes al contrario, prontos á rectificar cualquier error cometido cuando se nos presenten datos mas verídicos de los que esponemos, fundados en opiniones que hasta la presente tenemos por ciertas, tanto por los hechos diversos de la época, cuanto por lo que la sana razon dicta; vamos á manifestar el porque se les dió el nombre de *Zarzuelas,* á algunos de los espectáculos líricos ya conocidos y aceptados con aplauso por los españoles bajo otros diferentes nombres.

En el año 1622 y en el dia 8 de Abril, (2) segun el autor de la *Memoria sobre el origen del melodrama mo-*

(1) Nuestro amigo el distinguido y esclarecido literato y erudito D. Juan Eugenio Harzenbusch, dice; que las *fiestas reales*, casi constituian una especie particular de drama, siendo algunas puramente comedias de capa y espada, pero las demás unos dramas palaciegos con espectáculo de música.

(2) Aunque hasta el 28 de julio de 1622 no se abrieron los teatros en Madrid por la muerte de Felipe III, en marzo de 1621, las fiestas por el advenimiento al trono de Felipe IV se hicieron mucho antes; y las dadas en palacio, empezaron en el mes de marzo.

derno, y el autografo de Teixidor, se ejecutó en el teatro del real sitio de Aranjuez, un drama armónico titulado: *La gloria de Niquea libre de los encantos de su hermano Anaxtarax, por Amadis de Grecia*, con dos bailes pantomímicos, decoraciones y prespectivas magníficas, orquesta numerosa, y dividida en coros de instrumentos de varias clases.

El recopilador de las poesias de D. Juan de Tarsis, conde de Villamediana, y autor de dicha pieza dramática, en su prolija descripcion de todas las decoraciones y trajes, solo nos la presenta como una pieza mista de canto y verso; mas el citado escritor francés, y Teixidor, afirman que toda fué cantada.

Este drama armónico, fué ejecutado por mujeres, siendo repartidos los personajes que hay en él, del modo siguiente.

La reina de la hemosura.	LA REINA DOÑA ISABEL.
Niquea.	LA INFANTA DOÑA MARIA.
La corriente del Tajo.	DOÑA MARGARITA TOBÁRA.
El mes de Abril.	DOÑA FRANCISCA TOBÁRA.
La Edad.	DOÑA ANTONIA DE ACUÑA.
Amadis.	DOÑA ISABEL DE ARAGON.
Daniel su escudero.	DOÑA MARIA SALAZAR.
Dantéo, pastor del Tajo.	DOÑA BERNARDINA DE BILBAO.
La Aurora.	DOÑA MARIA DE ARAGON.
La Ninfa Aleida.	DOÑA ANTONIA MENDOZA.
Lucano.	DOÑA JOSEFA TOBÁRA.
La Ninfa Aretusa.	DOÑA MARIA DE GUZMAN.
La noche.	UNA NEGRA DE LA CÁMARA DE LA REINA, FAMOSA CANTORA.

Todas las antedichas señoras, eran damas de la reina, y oriundas de las casas mas nobles de España; y todas ellas dotadas de muy buenas voces, y peritas en la música. Los coros fueron cantados dentro de bastidores

por los profesores de la real capilla de S. M., y del mismo modo ejecutado el papel de *Anaxtarax* en el infierno.

Esta funcion inventada por la reina Isabel sustentadora del buen gusto en la música, fué muy del agrado de Felipe IV, y aplaudida y encomiada por la brillante córte de tan poético y poderoso monarca: pero un incidente desagradable destruyó las ideas encantadoras que de dicha fiesta musical habian brotado. De resultas del cansancio consiguiente á una representacion tan larga, la reina y demás señoras que tomaron parte, cayeron enfermas, y la infanta Doña María, hermana del rey, enferma de algun cuidado. Este desgraciado incidente, dió motivo á que se retrasase la vuelta de la córte á Madrid, y á que prohibiese S. M. en palacio, las representaciones cantadas desde el principio hasta el fin; pudiéndose solo hacer en las arias, coros, y trozos de los razonamientos mas interesantes.

Tal mandato se llevó á cumplido efecto; y habiendo sido la primera representacion que en la córte se dió, despues de dicha Real órden, una pieza en dos jornadas, ejecutada por mandato del cardenal infante de España D. Fernando, en su casa de campo llamada la Zarzuela; tomaron de ella el nombre las representaciones en dos actos, mistas de canto y declamacion, pero no todas las composiciones de este género ejecutadas en la córte de S. M.

Si la *Selva de amor sin amor*, de Lope de Vega, se representó en Madrid en 1623, en las fiestas que hizo la Villa por la venida del príncipe de Gales, á pedir la mano de la infanta Doña María, y no al regreso de Felipe III, como ya dijimos en nuestro segundo tomo; este drama en música que siguió á la *Gloria de Niquea*, es un com-

probante de lo que venimos relatando; pues aunque cosa nueva en España, como dice Lope, lo seria tal vez, á mas de lo espuesto en otro lugar, por haberse cantado ante el público, y no en el palacio de los reyes donde eran costumbre esta clase de producciones; y por el mayor adorno ó gusto en las decoraciones, de como generalmente usaban en los teatros que para el público servian.

La primera funcion lírico-dramática que se dió en el palacio de la Zarzuela, fué la ejecutada el año 1628, con la representacion en dos jornadas: *El Jardin de Falerina*, de D. Pedro Calderon de la Barca (1), con música de D. Juan Risco, de cuyo talento nos ha dejado un claro testimonio D. Luis de Góngora en el soneto que empieza:

Un culto risco en venas hoy suaves
Concentuosamente se desata, etc. (2)

Como se vé por el nombre de, *representacion en dos jornadas*, con que Calderon bautizó esta obra; ni le dió

(1) Segun la opinion de Perez, el *Jardin de Falerina*, fué la primera representacion que tuvo lugar en la casa de campo de la Zarzuela: y así parecen confirmarlo los primeros versos que dice *Falerina*:

Para nadie piadosos mis oidos,
Galan jóven, hermosa dama, fueron
De cuantos de este escollo trascendieron
Piélagos y montañas
Al duro corazon de sus entrañas,
Donde de amor la amenazada ira,
Quizá mas que mi estudio me retira.....
— Pero esto no es de aquí; y así, prosigo.

El sitio de la Zarzuela está en la provincia de Segovia, entre varios cerros, y próximo á las sierras de Guadarrama.

(2) D. Juan Risco, segun los datos que hemos podido recoger, fué maestro de capilla en la Catedral de Córdoba, desde el año 1616 hasta el 1637. Era hombre de grande ingenio y travesura en la música, con especialidad en el género alegre; así es, que su renombre en esta clase de composiciones, le valieron ir muy á menudo á la córte de Felipe IV, y ser obsequiado de este monarca con dá-

la importancia de melodrama, comedia, ó fiesta cantada, ni el escaso mérito de loa, sainete, ó entremés: por lo que siendo un género dramático-lírico-bailable, de cortas dimensiones, de escaso argumento, situaciones semifantásticas, y sin nombre determinado hasta entónces; se le caracterizó con el de *Zarzuela,* por el sitio en que se representó la primera vez esta clase de composicion, literariamente hablando., mas no por la novedad del canto en medio de la declamacion, puesto que probado queda su antigüedad en muchas producciones tanto poéticas como dramáticas.

Por lo espuesto, nos parece no ser muy adaptable á el objeto, la definicion que el *Diccionario de la academia de la lengua*, y otros autores, dán á la palabra *Zarzuela*; y mucho menos este nombre, puesto á las producciones lírico-dramáticas que hoy lo llevan.

El nombre de Zarzuela, en nuestra pobre opinion, deberia ser esclusivo de los pueblos que lo tienen en las provincias de Badajoz Cuenca, Albacete, Cadiz, Guadalajara, Madrid y Segovia (1); mas no para caracterizar un

divas y elogios merecidos. Sus villancicos alcanzaron gran celebridad, particularmente el dedicado á D. Fr. Diego de Mardones, que le valió los elogios de Góngora. En las loas, fiestas cantadas y zarzuelas que compuso, manifestó su privilegiado genio, y sus grandes conocimientos; así como tambien en sus obras religiosas, compitiendo con los primeros maestros de su época

(1) Del *Diccionario Geográfico-Estadistico-Histórico* de Madoz, estractamos las siguientes noticias.

Zarzuela: caserío en la provincia de Badajoz, partido judicial de Fregenal de la Sierra.

Zarzuela : pequeño arroyo que nace en la provincia y partido judicial de Cuenca, lleva su curso por Torrecilla, y se incorpora al *Júcar*. Sus aguas mueven tres molinos harineros.

Zarzuela: villa con ayuntamiento en la provincia y partido judicial de Cuenca, distante tres leguas de esta capital.

Zarzuela: caserío en la provincia de Albacete, partido judicial de Hellin.

Zarzuela; cortijada en la provincia de Cádiz, partido judicial de Algeciras.

género de espectáculos tan distinto del primitivo que llevó tal nombre, sin haber sido este, ni aun en el tiempo de su creacion, el que caracterizára todas las obras compuestas de música, declamacion, y baile.

Los espectáculos lírico-dramáticos, llegaron á su mas radiante apogeo en el reinado de Felipe IV; y las fiestas reales dadas en la córte de este monarca, fueron el original de donde se copiaron muchas de las celebradas en Francia, en la córte de Luis XIV. Por temor de aparecer pesados en la narracion de los hechos, no copiamos las que han llamado nuestra atencion en los códices impresos y manuscritos que hemos leido: mas para que se tenga una idea de la magnificencia de ellas, copiaremos el plan que presentó Cosme Lotti para la fiesta que con el título de *Circe*, habia de tener lugar en el estanque grande del Buen Retiro, que D. Casiano Pellicer inserta en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia en España*, y que se llevó á cumplido efecto, escribiendo sobre el dicho plan los ingenios D. Antonio Solis, D. Francisco de Rojas, y D. Pedro Calderon, el drama lírico titulado: *El mayor encanto amor*, representado segun D. José Pellicer, el dia 2 de julio de 1640, cumpleaños de S. M. la Reina (1).

Zarzuela de Galve: aldea del ayuntamiento de Valverde, en la provincia de Guadalajara, partido judicial de Atienza.

Zarzuela de Jadraque: lugar con ayuntamiento en la provincia de Guadalajara, partido judicial de Atienza.

Zarzuela del Monte: desp. en la provincia de Madrid, partido judicial de Alcalá de Henares.

Zarzuela del Monte: lugar con ayuntamiento, de la provincia y partido judicial de Segovia.

Zarzuela del Pinar: lugar con ayuntamiento, de la provincia de Segovia, partido judicial de Cuellar.

(1) En el año de 1636, para celebrar la fiesta de San Juan, se hicieron tambien grandes funciones en el *Buen Retiro*, de músicas, embarcaciones, danzas y

«Formaráse en medio del estanque una isla fija, dice el documento á que nos referimos, levantada de la superficie del agua siete piés, con una subida culebreante que vaya á parar á la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto, lleno de desgajadas piedras, y adornado de corales y otras curiosidades de la mar, como son perlas y conchas diferentes, con precipicios de aguas y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos, en el cual se verán algunos de los dichos árboles con figura humana, cubiertos de una corteza tosca; y de sus cabezas y brazos saldrán entretegidos y verdes ramos, de los cuales han de estar pendientes diversos trofeos de caza y guerra, quedando esta forma de teatro alumbrado de luces ocultas, en poca cantidad: y dando principio á la fiesta, en la cual se oirá un estrepitoso murmurio y ruido, causado de las aguas, se verá venir por el estanque un grande y soberbio carro plateado y argentado, el cual han de tirar dos monstruosos pescados, de cuyas bocas saldrá continuamente gran cantidad de agua, creciendo la luz del teatro como se fuere acercando; y en la superficie de él ha de venir con majestad y bizarría la diosa Agua, de cuya cabeza y curioso vestido saldrán infinita copia de cañitos de ella;

bailes, llamando la atencion entre todas, la Fiesta real de Calderon, titulada: *Los tres mayores prodigios*, representada en tres teatros diferentes, dispuestos de manera, que el público pudiese disfrutar á un tiempo y sin confundir lo que se ejecutaba en ellos, que figuraba las tres partes del mundo: Europa, Asia y Africa. Entre jornada y jornada, hubo tres entremeses, y otros tantos bailes, uno de ellos de monos, y una danza de treinta y ocho personas. Esta fiesta se repitió la noche de San Pedro del mismo año, y tanto por el mérito de ella, cuanto por ser los dias de su autor, el rey Felipe IV con gran contentamiento de su córte, confirió el hábito de Santiago á D. Pedro Calderon de la Barca.

y así mismo se verá salir otra gran cantidad de una urna en que la diosa ha de ir inclinada, que caerá mezclada con diversidad de peces, que jugando y saltando en el precipicio de la misma agua, y culebreando por todo el carro, vendrán á caer en el estanque. Esta máquina admirable ha de venir acompañada de un coro de veinte ninfas de rios y fuentes, las cuales han de ir cantando y tañendo á pié enjuto por encima de la superficie del agua en el estanque; y cuando pare esta hermosa máquina en presencia de Su Magestad, la diosa Agua dará principio á la escena representando la Loa; y acabada esta, se oirán diversidad de instrumentos, volviéndose á salir del teatro con el mismo acompañamiento y música. Y apenas habrá desaparecido, se oirá un estrepitoso son de clarines y trompetas bárbaras; y haciendo salva de mosquetes y artillería, se oirá decir, *tierra, tierra,* y se descubrirá una grande, hermosa y dorada nave adornada de flámulas, gallardetes, estandartes y banderolas, que con hinchadas velas llegará á tomar puerto recogiéndolas y echando las áncoras y amarras, donde se descubrirán Ulíses y sus compañeros, que rindiendo gracias á los dioses por la descubierta tierra, tratarán de los infortunios pasados y de las presentes necesidades, no habiendo alguno de ellos que se atreva á desembarcar, aun para buscar refresco, temerosos de los peligros sucedidos; por cuya causa, echando suertes, diez y ocho serán constreñidos, por tocarles, á entrar en la chalupa; y saltando temerosos en la isla, se les pondrán delante infinidad de diferentes animales, como leones, tigres, dragones, osos y otros diferentes, con que espantados y llenos de terror se aunarán en forma de escuadron para defenderse; mas los animales, con humano entendimiento, se les acercarán haciéndoles caricias: en cuyo instante se oirá

una triste música y cancion, que saldrá de entre los árboles y plantas, que con forma humana se hallan transformados, á cuyo sonoroso ruido los animales, parte de ellos en pié, y parte en sus mismas formas, harán un estraordinario baile; y mientras lo prosiguen y continuan, se oirá un espantoso terremoto con alteracion del aire, que despidiendo relámpagos con un terroroso trueno, arrojará un rayo velocísimo que herirá en la cumbre y superficie del monte, arruinándole, de forma que desgajado y desunido en muchas piezas, vendrán á caer en diferentes partes del teatro, con cuyo suceso se desaparecerán los animales y cesará la música, y quedarán llenos de terror los caballeros, viendo en el sitio y lugar donde estaba el monte situado, aparecer un riquísimo palacio, adornado de entretegidos de diversos colores y piedras preciosas, con bizarra y bien entendida arquitectura, con columnas de ágatas y cristales, y basas, capiteles y cornisas de oro, con diferentes estátuas de bronce y mármol, colocadas segun la obra en sus debidos lugares. Y el espantoso y horrible bosque en el mismo tiempo se ha de transformar en un jardin delicioso y ameno, cercado de una fábrica soberbia en forma esférica, con corredores y lonja; y en medio de los deleitables repartimientos, ha de tener fuentes de agua viva, cenadores, calles encubiertas y diversidad de animales domésticos, que por el delicioso jardin se han de ir paseando; y al aparecer de esta nueva maravilla, se verá con prodigio notable alumbrar el teatro con claridad tan grande, como si el sol le ministrase su luz, la cual ha de proceder y resultar de la reverberacion que harán las joyas del rico y suntuoso palacio, y por dos grandiosas estrellas que con singular y notable luz han de salir de entre las ondas y aguas del estanque; y en el plano de

las lonjas y corredores de palacio, en el arco de en medio, se ha de ver sentada en un trono de grande magestad Circe, compuesta con un bizarro y rico vestido á la persiana, asistida de muchas damas y doncellas, de las cuales unas han de andar cogiendo yerbas y flores, que han de colocar en dorados cestillos, y otras han de recoger en vasos de cristal aguas diferentes para el ejercicio y uso de la maga y de sus encantos: y Circe con el semblante grave y compuesto, teniendo una dorada vara en la mano, y en la otra un libro en que lea, estando presentes y admirados de tanto suceso los tímidos compañeros de Ulíses, hará que asegurados de una de aquellas damas, sean llevados á su trono y presencia, donde con el semblante agradable y engañoso, les preguntará quien son y que fin los ha traido á aquella isla. A que ellos responderán, refiriendolo los sucesos de la guerra de Troya y los demás que les han acaecido hasta aquel dia, y le pedirán merced y socorro para la desmantelada y desproveida nave; y ella, fingiendo compadecerse de su desgracia y miseria, se le prometerá; y bajando del trono donde hasta entonces estará colocada, herirá la tierra con la dorada vara; y al instante se levantará de ella una esplendida mesa, en cuyo convite les hará ministrar una bebida, en una copa dorada, que les transforme en cochinos, esceptuando á uno de ellos que, huyendo semejante transformacion y los engaños de la maga, se entrará en la chalupa que con los demas dejó en la playa, é irá á dar la nueva del suceso á Ulíses: y ella con rabia enojosa por la fuga del compañero, herirá los transformados en cochinos con la vara, haciéndolos llevar á la caballeriza, con gracioso entretenimiento, resultado de su gruñir; y hará que uno de ellos, que le parece de lindo humor, ande en pie y hable naturalmente como hombre; y sirviendo

este de gracioso, hará entretenidas burlas y graciosos juguetes con las damas, acostándoseles en sus regazos, y ofreciéndolas servir de perrillo de falda; y aficionado de una de ellas, se enamorará, á la cual despues hará Circe que se transforme en figura de mona, celosa y enfadada de que al puerco le pareciese mas agradable y hermosa la presencia de ella que la suya: de lo cual resultará una alegoría gustosa y entretenida, pues la dama, viéndose transformada en mona, y teniendo gran discordia con el cochino, le reprehenderá debajo de esta metáfora los vicios y torpezas de los hombres; y el cochino con otra alegoría semejante, debajo de la metáfora y trasformacion de mona, reprehenderá lo de las mujeres. En cuyo intermedio, habiendo llegado á la presencia de Ulíses el caballero que huyó los peligros y engaños de Circe, y referídole el suceso lastimoso de sus compañeros, le moverá á piedad tan grande, que le obligue á buscar socorro; y tomando tierra en la chalupa, se oirá llamar sin saber de quien; y buscando la causa de esta voz, reparará en que la pronuncia uno de aquellos caballeros, que vestido de rústica corteza, están en árboles transformados, el cual le exhortará á que no pase adelante, ni se esponga á la evidencia del peligro que le amenaza, sino que huya de los encantos de aquella isla, originados de los engaños de Circe, de su magia y amores libidinosos: de que admirado Ulíses le preguntará quien es y porque causa con forma tan inhumana se halla encantado. A que él, con sentimientos grandes, le referirá que es uno de los compañeros del rey Pico y las tragedias y sucesos lastimosos que por ellos y su rey han pasado, quedando todos, por última desdicha, unos transformados en árboles, y otros vagando en figuras de diversos animales por el bosque. Por lo cual Ulíses, compasivo y confuso, se resolverá á intentar la restauracion de

todos en la conquista de aquella empresa, á cuya ejecucion apenas se moverá, cuando vea venir por el aire con hermosos cambiantes y reflejos á Mercurio, el cual como embajador de Júpiter le traerá una flor para que salga bien de la aventura en que se halla empeñado y de los engaños y encantos de Circe: apenas Ulíses le habrá rendido gracias cuando en su presencia, rompiendo los aires, se volverá al cielo; y Ulíses cobrado el aliento, y asegurado del suceso, con nuevo ánimo llegará á dar vista al admirable palacio, en el cual se verán nuevos prodigios, pues al desaparecer el trono en que Circe estaba sentada debajo del arco de en medio de las lonjas y corredores, se descubrirá una hermosísima portada, por la cual se representarán á la vista unos lejos opacos, que causen notable admiracion; y mientras Ulíses, dejándose llevar de la que le causa tanto podigio, está suspenso, se le ha de poner delante el compañero transformado en cochino gracioso, el cual conociéndole, ha de llegar á abrazarle, y con su sucio hocico le ha de procurar oscular, llamando á sus compañeros, los cuales gruñendo con gracioso modo le cercarán haciendo una fiesta ridícula; y él compadecido de su miseria, los acariciará, pidiendo al hablante puerco, que le introduzca con la maga Circe; y haciéndolo, los demás, temerosos de mayor daño, sintiendo su presencia, huirán dejando solo á Ulíses, á quien con agradable forma recibirá la maga, convidándole á beber, y haciendo le trajeran la misma copa que á sus compañeros. Se escusará Ulíses, amenazándola para que los ponga en libertad: y negándolo ella, provocará el enojo y furia de Ulíses para poner mano á la espada; pero viendo que sus amenazas no son de provecho, ni el acero, trocará la ira y furor en halagos y caricias; y fingiéndosele muy enamorado, le ofrecerá quedarse con ella, siguiendo su voluntad y gustos, con que

le vuelva á su primera forma los compañeros, lo cual le ofrece Circe, y enamorada de él le acaricia; y llevándose consigo los compañeros, les hará lavar en una hermosa fuente, con cuyas aguas quedarán vueltos en su primer figura de hombres, esceptuando al gracioso, que por su gusto y entretenimiento ha de quedarse transformado, sacando por efecto de su fatiga y lavatorio, que se le ha de alargar el hocico, y le crecerán y nacerán de repente orejas como de jumento: con lo cual fatigado y rabioso dirá graciosos y entretenidos dichos, y pedirá á Circe le vuelva á su forma humana, y á Ulíses que se lo ruegue, y á sus compañeros de la misma forma; y ella le ofrecerá hacerlo, cuando haya hecho penitencia, en aquella figura, de haberle parecido mas bien la hermosura de la dama transformada en mona, que la suya. Y estando en esto se aparecerán en el estanque seis barcos ó chalupas, gobernados y guiados por seis cupidillos, en los cuales hará Circe que entren los compañeros de Ulíses, señalando á cada uno una dama con quien se entretengan, y al cochino gracioso la transformada mona, y ella entrará con Ulíses en el suyo; y cantando al son de diversos instrumentos, andarán por el estanque, pescando con cañas peces frescos, que siempre que arrojen el sedal, picarán en el cebo, y presos del anzuelo, los sacarán saltando y bullendo; solo el gracioso transformado en cochino, en lugar de sacar peces frescos, sacará pescado muerto y salado como es abadejo y tollo; y con este entretenimiento gracioso han de formar los barquillos una media luna, en cuyo centro se ha de hallar el de Ulíses y Circe, que estando en esta forma ha de mandar al mar, por dar gusto á su nuevo amante, que haga salir y aparecer sobre sus ondas la diversidad de peces y mónstruos marinos que tiene en sus entrañas. A cuyo precepto y órden se verá henchir el es-

tanque de diversidad de peces grandes y pequeños, los cuales jugando entre sí, han de arrojar por boca y narices gran cantidad de rocios de aguas odoríferas, que esparcidas por los circunstantes les cause fragancia y suavidad al olfato. Y estando en esto, ah de venir y aparecer de repente por el estanque la Virtud en forma y figura de maga, sentada sobre una gran tortuga marina; y vista de Circe, por venir transformada en la figura de maga, grande amiga suya, se alegrará con ella, y le dará el parabien de su venida: con lo cual desembarcarán todos en un florido prado delante del palacio, donde se sentarán; y alli confabulando de diversas cosas, y agradeciendo mucho la venida de la amiga, por festejarla hará Circe que por el estanque venga un gracioso escuadron de sirenas y tritones, los cuales harán en el agua un estravagante, admirable y jamás visto ni oido baile, al fin del cual, desapareciendo estos, y vueltos Circe, la Virtud y Ulíses, á su confabulacion y entretenimiento, le preguntará Circe á la Virtud la causa que le ha movido á dejar sus estudios y entretenimientos mágicos por venirla á visitar; y ella le responderà que el fin de su venida han sido los amores de Ulíses, á quien desde que nació le tienen destinado para sí, habiendo logrado en él muchos respetos y ternezas amorosas, las cuales le obligan á buscarle y á venir por él, sacándole de entre sus manos, porque su grande amor no le permite reposo, ni reparos de amistades antiguas con Circe. Y oyendo estas razones los compañeros de Ulíses, admirados del suceso y confusos, lo estrañarán, y por no reconocer á la Virtud con el disfraz de maga, la tendrán por loca. Mas Circe, riéndose, y teniendo por cosa de entretenimiento lo que su amiga decia, se burla de ella, no obstante que recelosa, por asegurarse, hará que Ulíses y sus compañeros formen un torneo de á pié, apareciendo de repente la va-

lla. A que apenas darán principio, cuando la Virtud celebrando el talle, la gallardía, las acciones y valor de Ulíses, causará tan grandes celos en Circe, que hará suspender el torneo, y desaparecerá la valla, mandándole á la Virtud que luego al punto se salga de la Isla ; mas ella no querrá , sino es llevándose consigo á Ulíses: con lo cual Circe rabiosa y enojada hará grandes conjuros, caractéres, figuras y encantos para vencerla y echarla de allí, los cuales obrarán en el aire y en la Isla grandes portentos y vistas prodigiosas, que no podrán hacer daño alguno á la Virtud, la cual lo vencerá todo; y hallándose Circe sin poder para vencerla, se irá enojada, dejándose á la Virtud sola con Ulíses, la cual se le descubrirá y dirá quien es, reprendiéndole su modo de vida, y afeándole su femenil trato le dirá si es aquel el que le había sacado de Grecia y hecho vencer á los troyanos, con los demás sucesos gloriosos de Ulíses. El cual reconocido y vuelto en su acuerdo, se arrepentirá, y le prometerá seguirla, apartándose de los vicios que hasta alli le han tenido olvidado con lo cual ella le llevará á una fuente, donde mirándose como en un espejo, y viendose tan otro de su antiguo valor y sér, con fija resolucion, se determinará á dejar á Circe. Con lo cual se aparecerá en el teatro, viniéndose hácia Ulíses, un diforme gigante muy viejo, y de venerable barba en hábito de hermitaño, con un baston en la mano, cuya presencia le obligará á preguntarle á la Virtud quien es, y lo que debe hacer con él ; á que ella le responderá : « Este es á quien debes seguir, y con quien debes congratular para salir de una vez de los abismos del vicio, en que has estado metido ». Con lo cual Ulíses se volverá al gigante, y le pedirá lo ampare, y diga quien es, y él se le ofrecerá diciéndole que es el Buen Retiro, y que lo que le conviene para colocarse en el templo de la eternidad y

hacerse famoso, ilustrando su nombre con grandes glorias, es seguir el Buen Retiro; porque menos que siguiendole, no podrá apartarse de los vicios y amar la virtud, que solo se puede hallar retirándose de todo lo que le pudiere dividir de ella. Con que Ulíses determinado de seguir el Buen Retiro, se abrazará de la Virtud; y estando abrazado con ella, volverá Circe desesperada, mesados sus cabellos y haciendo estremos lastimeros; y viendo á Ulíses abrazado de la Virtud, se volverá á él, y le dirá, si eran aquellas las finezas, los amores, las promesas y los halagos, con que asistiéndola y enamorándola, le aseguraba de su fineza y puntualidad; y le pedirá no la deje, y se valdrá para esto de grandes halagos, y asi mismo de amenazas, de las cuales, burlándose la Virtud, le dirá que no solo á su pesar ha de sujetar á Ulíses; pero que por hacer mayor su trofeo, se ha de llevar todo lo que tiene encantado en la Isla, en cuya ejecucion hará que se desgajen los árboles, y que de sus troncos y concavidades salgan aquellos» (1)

(1) *En la relacion de las cosas mas particulares sucedidas en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y otras partes, desde febrero de 1636 hasta fin de abril de 1639,* se lee lo siguiente: — Asegurando Su Majestad los postreros de Setiembre (1636) de que los progresos de la dieta de Ratisbona, caminaban prósperamente, determinó que sus afectos en celebrarla se manifestasen. Entendido este deseo del señor Conde-Duque, mandó hacer una gran plaza en lo alto del Prado, que no obstante la oposicion de los temporales, que fueron grandes, se acabó felizmente con tan grande admiracion de todos, que pareció cosa de encantamiento: obra elegantísima y de artificio admirable, parto del grave juicio de su autor que supo pensar y ejecutar lo que la humana imaginacion jamás pudiera aspirar ni presumir. Tenia mil quinientos pasos de circuito en cuadro; fabricadas de madera al rededor dos ordenes de ventanas con balustres, y por el pié rodeadas de andamios y antepechos. Toda la madera pintada al óleo, de color leonado, con mascarones, y brutescos de plata; y toda la cornisa superior coronada de faroles de vidrio, grandes y pequeños, con velas de cera blanca, y en cada columna dos hachas blancas, repartidas con tal proporcion que hacian agradable correspondencia. El balcon de la Reina nuestra señora era una gran sala de madera, verde y oro, resguardada con vidrieras cristalinas, y en la techumbre las ar-

La aficion á los espectáculos de verso y música, y lo popular que entonces se hicieron los cantáres de las fies–

mas reales y de la villa. Los colaterales de las damas, todas las barandillas plateadas, con las armas de todos los reinos de esta monarquia, y delante de ellos las vallas, de azul, con dos estafermos, y por los lados de la plaza pintadas en lo alto, en tarjetas relevantes, las armas de los cuadrilleros de la máscara. Domingo en la noche 13 de febrero, (1637) Su Majestad, Dios le guarde, por la capacidad y vecindad, vino á vestirse casa de Carlos Strata, que en adornos, perfumes, regalos, riquezas y dádivas, mostró la generosidad de su ánimo en servicio de su rey. Salió de alli cerca de las ocho, precediendo á Su Majestad dos carros triufales muy grandes, de tan admirable invencion y arquitectura, agujas, basas y pedestales, que la antigüedad romana no vió tan hermosas maquinas. Tiraban de cada uno veinte y cinco bueyes, en yuntas de á cinco. Siguieron á Su Majestad diez y seis cuadrillas de á doce caballeros, con vaqueros, bonetes, capellares y jaeces de plata, bordados de seda negra, con penachos y hachas blancas; que entrando esta majestad en la plaza(donde se juzga que hubo mas de cinco mil luces, hízo tan hermoso y admirable espectáculo, que ni se puede describir ni creer. Hubo estafermo, y Su Majestad rompió tres lanzas de cuatro que corrió. Luego los galopes, con tales entradas y salidas, circulos, lazos y caracoles, que solo la atencion y solícitud de Su Majestad en guiarlos, pudo en tan intrincados tornos hacer que no se errasen. Volvió Su Magestad con todos los caballeros, con sus hachas, cerca de las once, á desnudarse. »

« Continuaron estos regocijos, y lunes siguiente, Cortizo, portugués, tuvo á Su Majestad en la hermita de san Antonio, cuatro entremeses y una boda de gallegos con sus gaitas, y una folia portuguesa que constó de ocho mugeres y un hombre, traidos de Lisboa para este efecto ; y un jardin de buena proporcion, todo fabricado de dulces esquisitos, árboles, frutas, plantas y cuadros de flores, con singular imitacion ; que fué raro pensamiento, y de grán traza y artificio. Martes, tuvo Pedro Martinez en su hermita gran merienda y dos comedias. Miercoles, Cristobal de Medina en la suya cuatro entremeses y zapateadores ligerisimos. El Jueves hubo toros de Zamora, que por el cansancio del camino y falta de pasto, se rendian luego. Torearon algunos caballeros, y sacaron muchos caballos heridos; y á D. Diego Carrillo, que dió lanzada, le mataron el caballo. Viernes hubo una justa literaria en que Su Majestad se entretuvo con mucho gusto cuatro horas. El sabado fué la Reina nuestra señora á Atocha, y se previno una mogiganga de los secretarios y ministros de Estado, Hacienda, Indias, y Camára, que alegró mucho el domíngo con la graciosa variedad de trajes, invenciones, carros, motes y letras, en que salieron mas de trescientas personas. Lunes corrieron de gala los señores y caballeros; y jugaron alcancias, y corrieron dos toros; y á la noche se representó la comedia de *Don Quijote*, con lindos bailes, y entremeses. Martes, por último festejo, sacó el corregidor la mogiganga de la villa, de alguaciles, escribános y otros hombres, que fueron mas de cuatrocientos, con graciosos disfrazes é invenciones, y anduvieron muchos caballeros, damas y otras gentes con mascarillas ».

tas, loas, zarzuelas, comedias y entremeses, reproduciéndose en el hogar doméstico, y en las plazas y calles; fueron causa de que Felipe IV, con el fin de que se estendieran del mismo modo los cantos sagrados, como en otro tiempo sucedió, volviese á introducir en su Real Capilla, la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar; pero mandando al mismo tiempo el mas escrupuloso ecsámen en las letras que se habian de admitir, sujetándolas al fallo de hombres doctos y de celo eclesiástico, y con encargo especial al maestro de Capilla de que la música fuese devota, y libre de los defectos que pudiera hacerla indigna del templo.

Esta costumbre duró en la Capilla Real sin intermision, hasta el año de 1750, en que habiendo muerto D. Jose de Cañizares (en 4 de setiembre) escritor de letras sagradas de villancicos de Navidad y Reyes, mandó el rey Fernando VI, no se cantaran mas esta clase de obras; y que en lugar de ellas se ejecutasen responsorios, siendo el primero que los puso en música, el maestro de Capilla D. Francisco Corselli, quedando estinguida la plaza de poeta, dotada con doscientos ducados que se pagaban por la real hacienda:

Con la ante dicha órden de Felipe IV para la introduccion de los villancicos en su capilla, volvieron á tomar incremento esta clase de composiciones; y habiéndoseles dado mas latitud á las formas poéticas y musicales, haciendo en vez de una cancion, un libreto con su argumento, personajes, recitativos, arias, duos, tercetos y coros, fueron tan en descomedido aumento, como diremos mas adelante, que motivaron la real órden de Fernando VI.

Muchas son las zarzuelas que se ejecutaron desde el año de 1628 hasta 1659, escritas por los mas esclarecidos ingenios de la córte y los compositores mas dis-

tinguidos; entre los cuales sobresalieron, D. Antonio Lopez, D. Juan Risco, D. Rafael Zaragoza, D. Juan Losada, D. Cristobal Galan, y D. Pedro Rodriguez. Pero tales espectáculos, si bien en su principio, protegidos por la córte llamaron la atencion, tanto por sus argumentos, tomados en su mayor parte de la mitológia, cuanto por su variada música, magníficas decoraciones, tramoyas y trajes; las grandes fiestas lirico-dramáticas de mayores dimensiones y mas fastuoso aparato, fueron causa de que se bastardeasen, y haciéndose sus argumentos mas sencillos y vulgares, dejenerasen en tonadillas que sirvieron con el tiempo para reemplazar á los entremeses.

Los actores, para quienes mas piezas lírico-dramáticas se escribieron en el reinado de Felipe IV, fueron despues de la interesante y poética Maria Calderona, Francisca de Castro, Bernarda Ramirez, Luisa y Mariana Romero, la Borja, Maria de Quiñones, la Patata, Cosme, Godoy, José Romero, Gil Parrado y Juan Rana, este último muy protegido de los poetas y compositores de música, por sus relevantes prendas de actor y cantante, por lo cual fueron muchas las loas, saiuetes, entremeses, zarzuelas y mogigangas, que espresamente se inventaron para él; apareciendo en muchas de ellas su nombre propio, como personaje de la pieza: y hasta una Jácara de Calderon, cuyo manuscrito posee D. Aureliano Fernandez Guerra, segun Hartzembusch, tiene por tituto, *El desafio de Juan Rana.*

En el floreciente estado que dejamos descrito se hallaba nuestro teatro lírico, cuando la Francia despertó de su letargo músico, segun varios autores, en 1675, con *Cadmus et Harmione* primera obra de Lulli, autor á quien segun Ticknor, quisieron imitar los españoles en *la Púrpura de la Rosa* ejecutada en 1659; es decir, 14 años antes de que Lulli diese su primera obra á luz. Esto nos

prueba y confirma, que cada uno de los historiadores estranjeros que de nosotros ha escrito, ha disminuido á su antojo nuestras glorias y adelantos; y nosotros fieles copiadores de todo lo estranjero, hemos admitido sus opiniones traduciéndolas á nuestro idioma sin refutacion alguna en defensa propia, y la tradicion, y nuestro criminal silencio, las han autorizado con el sello de verídicas. (1)

Para celebrar en el año 1657 el nacimiento del príncipe Felipe Prospero, se ejecutó en la córte del Buen Retiro la fiesta de zarzuela titulada: *El laurel de Apolo*, escrita por D. Pedro Calderon de la Barca, y puesta en música por el maestro D. Francisco Losada: y del mismo modo se celebró en 1659 la publicacion de las paces, y bodas de la Infanta de España Doña María Teresa, hija de Felipe IV, con el rey de Francia Luis XIV; ejecutándose otra fiesta de zarzuela de igual género á la anterior, nominada, *la Púrpura de la Rosa*, sin haber podido tener su autor la mas pequeña idea al escribirla, de imitar las obras lirico-dramáticas de Quinault y Lulli, por que todavia no existian. Muy al contrario de esta imitacion, deseosa la córte de Francia de ver comedias á la española, mientras se arreglaban las conferencias que tuvieron lugar en la villa de Irun, en donde se firmaron los tratados llamados *Paz de los Pirineos*; fué á dicha villa una compañía de representantes, por mandato del gobierno, para complacer al cardenal Mazarino y su comitiva. (2)

(1) D. Agustin Duran haciendo referencia á que los alemanes son los que mas han escrito sobre la historia de nuestra literatura y teatros, y los ingleses y anglo americanos, sobre la de Cárlos V, Reyes católicos, Colon, y Méjico, sin escasear medios ni viajes, ni sus gobiernos los ausilios necesarios, dice: « Entre tanto, condenados á un marasmo y apatia incalificable, miramos estupefactos lo que pasa, y sumidos en la pereza dejamos la gloria para otros, y nos dormimos sin cuidado »

(2) El Padre Maestro Fray Enrique Flores en su *clave historial*, se espre-

No creemos pueda dudarse, que el teatro francés fué formado del nuestro reinando Luis XIV; que el cardenal Mazarino el año 1646, llevó á la córte de Francia cantores é instrumentistas italianos que ejecutaron, la *Euridice* de Renuccini y Peri, vista en Florencia el año de 1600; que por el tiempo que medió entre la representacion de esta obra, á la del *Ercules amante*, ejecutada en 1659, no debieron agradar mucho los primeros ensayos del drama lírico italiano; y finalmente, que el entusiasmo por las obras de Corneille, Moliere, y otros autores imitadores de nuestros grandes ingenios, nos colocaban en Francia como soberanos del arte dramático, pues como dice Voltaire, los españoles tenian la misma influencia en los teatros de Europa, que en los negocios publicos.

La música francesa en el reinado de Luis XIV, segun Grétry en sus *Memorias sobre la música*, era pobremente fastuosa, y la italiana, incapaz de pintar los acentos de las pasiones (1). ¿Cual pudo ser entonces la que diera vida y animacion á los drámas líricos franceses? Sin duda alguna la música española, puesto que el teatro español dic-

sa en estos términos: «Las dos potencias de Francia y España se hallaban deseosas y necesitadas de paz: señalóse para el lugar de las conferencias á la villa de Irun, que es frontera de Francia: por ministros se nombraron por parte de España, á D. Luis Mendez de Haro y Guzman; y por parte de Francia, al Cardenal Mazarino. Este llegó á San Juan de Luz, y el primero se mantuvo en Irun, uno y otro con grande y vistosa comitiva. Mientras se arreglaban las ceremonias del congreso, pasó á Irun una compañía de representantes, por haber significado los ministros de Francia, que deseaban ver comedias á la moda española.»

(1) Los españoles dice Arteaga en su *Revoluzzione del teatro italiano*, son amantes de la música, naciendo esto de la inclinacion que tienen al canto y á tañer los instrumentos propios en las fiestas populares, aun la gente mas rústica; mas rústicas tal vez que los italianos, pero mas aptos para despertar las pasiones con sus serenatas urbanas, sus fiestas, zambras, morescas, zapateados, zarabandas, pabanas, fandangos, y otros bailes esparcidos por toda Europa con nombre español, particularmente en Italia, que hoy desdeña confesar, no haber tenido á menos acoger, no solo en el tiempo de su decadencia, sino en el siglo mas ilustrado de su literatura.

taba leyes; la opera española se creó segun Theofile Gautier en el siglo XVI con el carácter de su nacionalidad fuerte y salvage; (1) Ana de Austria, reynaba en Francia y era española; y el carácter y la lengua francesa, han reprobado siempre la afeminacion.

Tanto los primeros melodramas franceses llamados, *Comedié en musique*, como la *Opera comique* y el *Vaudeville*, no son otra cosa que nuestras *representaciones con música*, nuestras *zarzuelas*, y nuestras *loas*; conservándose aun en Francia la costumbre, de ejecutar antes del drama que ha de representarse, una pieza en un acto, como de muy antiguo se hacia en España con las loas.

Si se quiere una prueba de que nuestras melodías sirvieron de imitacion á los franceses para mejorar las suyas, confróntese el romance popular del siglo XV, cuya música copiamos en el segundo tomo número 6; con el *cántico* de Juan d' Albret cantado en el nacimiento de Enrique IV el 13 de diciembre de 1553, que trae Castil-Blaze en su obra titulada; *Teatros líricos de Paris*: y otros antiguos trozos de música, comparados con canciones de nuestros trovadores catalanes, cuyos cantares aun se conservan entre el pueblo, y podrá juzgarse de la verdad de nuestro aserto. (2)

Si es cierto que la Italia desde principios del siglo XVII empezó su progresiva ascendencia en la música dramática, por las razones que llevamos espuestas en el segundo tomo de esta obra; tambien lo es, que no tuvimos nada que envidiarle en la invencion de sentidas y enérgicas melodías, madres de las suyas, ni en la combinacion y efecto del concierto de ellas. Y si descendimos en el arte comparándonos á sus adelantos melodramáticos, no lo fué

(1) Les Beactes de L' Opera.
(1) Vease en las láminas los números 6, 7, y 8.

del mismo modo en nuestras *fiestas cantadas y zarzuelas*, puesto que en estos géneros, sobrepujamos á todas las demas naciones. Y tal vez el abandono completo del melodrama, en el que dimos los primeros pasos, fué dimanado de los adelantos de nuestro teatro, por parecernos impropio la representacion de un drama cantado desde el principio hasta el fin, como manifiesta Eximeno en su *Origen y reglas de la música*.

Este sábio autor, cuyas obras escribió en la misma Italia, dice, que los españoles en el siglo XVI fueron los primeros que dieron idea de la verdadera comedia, y escribieron sobre todas las partes de ella con el mas fino gusto y la mayor erudicion: que Lope de Vega obligó con sus obras á toda la Europa sábia, á que abandonase la pueril imitacion de las comedias latinas: que los españoles enseñaron á poner en escena caracteres y costumbres de la época en que escribian, que hasta entonces era desconocido, pues se ofrecian al público fábulas de rufianes que ya no existian imitadas de Plauto y Terencio, sumamente frias y sin arte, como se ve en las comedias italianas de aquel tiempo: y que sin los atrevidos esfuerzos de los españoles para la reforma del teatro, quizá estaria aun en mantillas y no se verian en él, sino esclavos, glotones ó terceros de sus amos jóvenes, rufianes, rameras, padres avaros, y jóvenes groseramente disolutos, que eran todo el artificio de las comedias italianas.

«Los estranjeros, continua dicho autor, echan de menos en el teatro español el melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante á la razon, al buen gusto, y á la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan sí, y con pasion, de la música en el teatro, pero no sacrifican el juicio á esta pasion: tienen piezas pequeñas en

música, qne sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música, que llaman *zarzuelas*, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música, esto es, los pasages en que brilla alguna pasion. De este modo no se fastidia á los espectadores con la insufrible monotonia del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc. conciliando asi el placer del oido con la instruccion del entendimiento.»

CAPÍTULO XIX.

Conocimientos de Felipe IV en el arte musical.—Id. de D. Juan de Austria.—Id. de varios maestros españoles.—D. Antonio Pablo de Centena.—El organista Cabanillas.—Prodigalidad de Luis XIV.—Id. de un organista de la catedral de Gerona.—Distinguidos organistas españoles en varias épocas.—Decadencia del arte en España.—Escuelas de canto en Italia.—D. Pedro, D. Francisco Fed, y D. José Amador.—Cantoresque salieron de las Escuelas de Italia.—Abuso en el canto.—De quien fué la culpa.—Academias particulares.—Premios distribuidos á la obras mas perfectas.—Aun en nuestra decadencia conservamos un nombre glorioso.

Aunque era grande la aficion del pueblo español á la música profana en el reinado de Felipe IV, no por esto se descuidó la sagrada, ni perdió su importancia en el mundo científico del arte, puesto que tanto el soberano, como altos personajes y maestros de capilla, compusieron obras del mas relevante mérito.

Felipe IV á mas de poner en música un gran número de sus poesías, asegura Teixidor, haber visto un salmo *confitevor tibi domine intoto cordemeo, etc.* escrito á ocho voces, ycuyo original existia en la biblioteca de San Gerónimo de Madrid, por el cual juzgò la gran pericia en la ciencia armónica de este soberano. Y tanto en los *Apuntes curiosos* de D. Vicente Perez, como en el autògrafo de Teixidor, refiriendose este á habérselo oido decir aquel, se asegura haber visto en el archivo de música del Real Palacio, un motete compuesto por el gran Felipe, con una nota al final de él, en que advertia á los profesores, la licencia que se habia tomado deescribir dos disonancias á un mismo tiempo, que eran la 4.ª y la 7.ª; y la 7.ª menor y la 9.ª en la quinta del tono: la 4.ª y la 9.ª en la tónica, y la 5.ª me-

nor y 7.ª disminuida, en la nota sensible del tono : con el objeto de que las examinasen con detencion, y despues las juzgasen no como cosa hecha por un soberano, sino como ejecutada por un profesor que deseaba los adelantos del arte.

Esto nos induce á creer que el rey de España, era uno de los mejores contrapuntistas de su época , y como dice Teixidor, quizas la practica musical le deba mayores adelantos con respecto al uso de las disonancias, que á todos los escritores que se dedicaron á ilustrar la parte científica de la armonia en aquella época: porque si el regio profesor no hubiese roto la barrera, los maestros no se hubieran determinado á practicar dichas disonancias, y mucho menos á establecer las de quinta menor, tritono, novena menor, etc. comenzadas á usar entónces por Ortells en sus *lamentaciones*, y otros maestros españoles en sus composiciones patéticas.

Una de las mayores pruebas, en corroboracion de lo espuesto, que dá Teixidor, son las severas críticas que sufrieron Ortells y demás compositores españoles, tal vez por seguir las huellas del soberano á quien nos referimos, en el invento de otras disonancias.

«Los perseguidores de los dichos primores armónicos, continua aquel autor, seguramente inventados por los españoles que florecieron despues de la mitad del siglo XVII, juntamente con la armonía de sesta superflua, inventada á nuestro modo de entender por el maestro Capitan, como lo acredita su célebre motete *O sacrum convivium* etc. escrito en 1647; fueron causa de que dichos primores se olvidasen en España de tal manera, que no tan solamente se vieron motejados é impugnados á principios del siglo XVIII, cuando el célebre maestro Francisco Valls los volvió á recibir; sino que fueron mirados por la mayor par-

te de los armónistas nacionales, como novedades ultramontanas y ultramarinas.» (1)

El Infante D. Juan de Austria fué tambien mas que mediano compositor, como lo acreditan, dice Perez, una salve, una letanía y otras varias obras que compuso. Y los maestros D. Diego Verdugo, discipulo de Clavijo y sucesor suyo en la cátedra de música de Salamanca, y en el magisterio de la Real capilla; D. Cristóbal Galan, Olivellas, Sanchez, Aguilera, Urban de Bargas, Risco, Montiel, Umanes, Samaniego, Montanos, Lopez de Velasco, Mesa, y otros muchos; adquirieron gran fama, y han inmortalizado sus nombres en algunas de las obras, que á pesar de nuestra incuria y desidia, se conservan en varios archivos de las catedrales de España y bibliotecas particulares, mereciendo los mayores elogios de los verdaderos profesores y amantes del arte.

En estas obras y en la mayor parte de las escritas en aquella época, se nota el gusto artístico que dominaba, y la libertad que el genio tenia para presentarse tal cual es: sencillo, pero sublime; sin galas rebuscadas en combinaciones estravagantes, pero elegante y simpático á el alma que siente y á la imginacion que se entusiasma; menos ponderado de algunos fanáticos ridículos, pero mas aplaudido por todos los que buscan el deleite ó la contemplacion en los melodiosos sonidos del canto que espresa, y de la armonía que acompaña. Si á fines del siglo XVI la fantasmagoria de los preceptistas y el poder levítico, á quien se adhirieron para poder triunfar, avasallaron al verdadero ingenio; en el reinado del gran Felipe IV protector de las artes y conocedor de ellas, y por consiguiente de los talentos de quien las ejercia, brilló de nuevo el genio creador de los

(1) Veáse la impugnacion hecha por Nasarre, á la *Misa* sobre la escala aretina de Valls.

españoles, dictando leyes de buen gusto á todas las demás naciones.

Esa Italia madre hoy, con justicia, de las bellas artes, y con particularidad de la música: esa Francia tan entusiasta siempre por su nacionalidad y tan distinguida en sus teorías musicales; esa Alemania gigante en combinaciones armónicas y en efectos de instrumentacion. ¿Que adelantos hicieron en sus conservatorios y academias que pudieran sobrepujar á los nuestros, hasta que las desgracias políticas nos derrocaron de la cúspide en que nos hallábamos? ¿Cuales fueron sus compositores de entónces que vencieron á los nuestros? ¿Cuales sus composiciones sagradas y profanas mejores que las de nuestros maestros, que tan rápidamente se sucedian unas á otras? Recórrase la historia verdadera del arte, con la historia de la grandeza y apogeo de aquellas naciones en la época á que nos referimos, y ellas contestarán por nosotros. Solo vamos á citar dos hechos, que aunque aislados, pueden dar idea de la verdad de nuestro relato.

En el año de 1655, marchó á Roma el jóven español D. Antonio Pablo de Centena, con objeto de activar sus pretensiones en la córte pontificia. Aunque presbítero, y haberse dedicado principalmente al estudio de las ciencias eclesiásticas, habia estudiado tambien la poesia y la música como noble y decoroso pasatiempo, é indispensable en la buena educacion española; mas sin objeto de ejercer ni una ni otra como profesion. Pero observando el entusiasmo que habia en Roma por la música, y la alta estimacion en que se tenian á compositores mas inferiores en merito al suyo; resolvió manifestar sus conocimientos en el arte, con el laudable fin de ver si de este modo podia activar sus pretensiones. Como era al mismo tiempo poeta, y sabia á la perfeccion el italiano, no le fué dificil escri-

bir algunas composiciones en idioma toscano, aplicándolas con tan buen arte y esquisito gusto las melodías y armonías, que oidas á él mismo por el principe Farnesio, le admitió en su casa, en clase de cantor y compositor de su cámara; y conociendo despues su probidad y gran talento en todo género de literatura, le nombró superintendente de todas sus rentas.—Este empleo, sus conocimientos en las ciencias eclesiásticas, y sobre todo el ser un sobresaliente cantor, compositor, y pianista; le granjearon la estimacion de las familias mas principales de Roma, tanto seculares como eclesiásticas: hasta tal punto, que los cardenales Dotario, el de Lugo, y Carrafa, le llevaban á los paseos públicos y otras concurrencias, en sus mismas carrozas: distincion apenas vista entónces en la capital del mundo cristiano, y mucho menos con un pretendiente.—La envidia, consecuencia precisa de la estupidez contra el talento que se distingue, lanzó sus tiros miserables al español Centena, que tan favorecido se veia por las altas clases de la sociedad romana, y la estimacion de las damas. Mas el Papa Alejandro VII, conociendo sus virtudes y talento, y queriendo confundir y cortar la calumnia que tan pequeña es siempre, y tan colosal la hace la credulidad de la ignorancia, y la suspicacia de la maldad; le nombró Dean de la catedral de Barcelona, en 16 de Mayo de 1658.

«Por los años de 1670, dice el autografo de Teixidor, habia en la catedral de Urgel en Cataluña, un organista llamado D. José Cabanillas, de un mérito tan sobresaliente que D. José Elías organista y capellan titular que fué del Real monasterio de Señoras Descalzas de Madrid, hombre de singular mérito en el órgano, no dudó en afirmar, que escedia Cabanillas en destreza, pulso, y ciencia en el órgano á sus dos contemporáneos los ciegos de Valencia y Da-

roca. Añade que fueron tantas las piezas que compuso dicho Cabanillas para clave y órgano, que llegó á saber tocar en su juventud mas de trescientas, y que no dudaba que las compuestas hasta el año 1725, que fué el de su muerte, pasasen de ochocientas, porque los franceses se las pagaban muy bien; y aun añadia, que era llamado de las catedrales de Francia para tocar el órgano en algunas funciones de solemnidad estraordinaria.»

«El autor de la memoria ya citada, (1) dice, que Luis XIV, llamó á su córte á un organista español de gran crédito y nombradia, y habiéndole oido tocar el órgano y el clave, le ofreció una crecida pension para que se quedase en su córte, la que no quiso admitir el español por no dejar á sus parientes. Atendido á lo que dice Elías, de Cabanillas, sospechamos si el llamado seria este organista de Urgel: pero habiendo sabido que por los mismos tiempos hubo en Gerona otro organista, sino de tanta habilidad y crédito como Cabanillas, por lo menos de mas fortuna, pues con las sumas que ganó en Francia en tiempo de Luis XIV, compró fincas para dejar acomodada á su familia, y á mas una hacienda con su casa de campo, para sus sucesores en la plaza de organista de aquella catedral; sospechamos que este fué el llamado por el rey de Francia, y que por efecto de su prodigalidad, le colmó de bienes al tiempo de volverse á España.

«Sea ó no cierto, lo verídico es que la escuela francesa de órgano y clavicordio, tan celebrada, tiene mucha semejanza con las obras de Cabanillas, tanto en las piezas sueltas, como en las de enlace ó á cuatro voces; y lo que se observa de diferencia, puede que sea tomado del de Gerona: pero como de este segundo no hemos visto ninguna

(1) Memorias sobre el origen del melodrama moderno.

produccion, y hasta el presente no sabemos ni cual fué su nombre, nos vemos precisados á decir que los franceses dieron la perfeccion á su escuela orgánica, del español Cabanillas. La fecundidad de este insigne profesor la hemos notado en algunas pocas piezas de música que de él han llegado á nuestras manos: y en cuanto á la ciencia facultativa de este eminente profesor, basta decir, que el maestro D. Francisco Valls en su *Apología de la misa sobre la escala aretina,* le cita varias veces contra el parecer de Don Joaquin Martinez, organista de la iglesia primada de Toledo.»

No debe estrañarse lo referido por Teixidor, cuando es innegable la reputacion de nuestros famosos organistas en toda Europa, y la estimacion y aprecio que de sus obras han hecho y hacen todavia los estrangeros, tan adelantados hoy en casi todos los ramos del saber humano.

Los siglos que en España cuenta la introduccion del órgano en el culto religioso: la preferencia dada sobre el canto llano, al canto de órgano, en la mayor parte de nuestras iglesias (1): lo bien dotadas que se hallaban las plazas de organistas, y la distincion que de dichos profesores se hacia, igualándolos en saber y casi en rentas á los maestros de capilla, cuyas plazas ocupaban con mucha frecuencia, y vice-versa: y los magníficos y suntuosos órganos que poseian, y aun poseen, la mayor parte de las catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales, conventos,

(1) Aunque la palabra *canto de órgano*, ha sido, y aun es apropiada en la música eclesiástica, á el canto métrico ó mensural en la variedad de voces é instrumentos; y Kircher en su *Musurgia*, lo ha dividido en ocho estilos: eclesiástico, canónico, motetico, fantástico, Madrigalesco, melismático, coráico, sinfoníaco, dramático ó recitativo: nosotros, sin embargo, la adoptaremos en el sentido natural que dicha palabra tiene en sí, es decir, al *canto medido y al órgano.* Cuando hablemos en general de la música métrica eclesiástica, la denominaremos *canto figurado.*

oratorios, y santuarios (1); acrecentaron la aficion á tan religioso instrumento, y fueron perfeccionando la escuela orgánica en todas épocas, un sin número de profesores, entre los que se distinguieron despues de los ya mencionados en esta obra, los siguientes. — D. Diego del Castillo, contemporáneo y competidor de D. Felix Antonio Cabezon. — D. Antonio Ratia, segundo organista de la real capilla de S. M. estando de primero D. Bernardo Clavijo. — D. Francisco Correa y Araujo, organista de la iglesia del Salvador en Sevilla, catedrático de Salamanca, autor de la obra titulada: *Tientos y discursos músicos y facultad orgánica,* publicada en Alcalá de Henares el año 1626, y despues obispo de Segovia, en donde murió el año de 1663. — Fr. Gaspar Ruiz, monge del monasterio de santo Domingo de Silos, uno de los mejores organistas de Castilla en la primera mitad del siglo XVII, segun el P. Argaiz. — D Andrés Lorente, organista de la iglesia de san Justo en Alcalá de Henares; sábio y célebre musico, y autor de la obra: *El porque de la música, en que se contienen las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composicion,* impresa en fólio en Alcalá

(1) Suntuosos y magníficos son los órganos que se conservan en las iglesias de España como monumentos históricos de nuestra magnificencia en el culto de la religion católica, y nuestros grandes conocimientos en el arte de la música, y en la mecánica de ella. — Los dos órganos principales de la catedral de Búrgos hechos por el famoso Juan de Argote, y los que hay en cada capilla de dicha catedral hasta el número de ocho, obras de distintos organeros: los de las catedrales de Sevilla, Toledo, Zaragoza, Granada, Málaga, Jaen, Valladolid, Barcelona, Córdoba, Lérida, Tarragona, Valencia, Segovia, Santiago, Salamanca, etc.: los de las iglesias de santa María la mayor de Alcalá la real, Santa María de Ciudad Real, la Asuncion de Coria, la colegial de Baza, Santa María del Mar de Barcelona, san Isidro el real de Madrid, Capilla real de S. M., Cármen calzado, Descalzas reales, y otros muchos, tanto de colegiatas, como de parroquias y conventos de España; comprueban lo que dicho habemos, y sobre lo que no nos podemos estender cuanto quisieramos, por lo interminable que se haria esta obra.

el año de 1672. — D. Gerónimo Latorre, organista de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1677, pasando á ocupar el magisterio de dicha iglesia en 1695. Aun se conservan en esta ciudad, varias obras de todo género de tan sobresaliente profesor. — D. Lucero Claveria, organista tambien de Zaragoza, famoso á principios de la segunda mitad del siglo XVII, por un folleto que publicó demostrando que la música melódica libre y bien escrita, era digna y aplicable al culto religioso, sin trabas de canto llano ni género fugado.—D. José de Torres, de quien hablaremos en otro lugar, fué organista de la real capilla de S. M. á últimos del siglo XVII, y despues maestro de dicha capilla. Entre las muchas obras orgánicas que compuso, se halla la que con el titulo de *Reglas de acompañamiento,* publicó en Madrid, 1702.—D. Francisco Xaraba y Bruna, organista de la real capilla, compañero de Torres, y maestro de Clavicordio de S. M. la Reina Doña María Luisa de Borbon, esposa de Cárlos II. —Fr. Pablo Nasarre, organista del real convento de san Francisco de Zaragoza; escribió varias piezas de música del género fugado para órgano, dando á luz en dicha capital el año 1693 una obra titulada: *Fracmentos mùsicos, repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composicion* (1). En el año de 1724, publicó Nasarre otra grande obra, bajo el nombre de, *Escuela música segun la practica moderna*, dividida en dos tomos ó partes, y cada tomo en cuatro libros: los cuatro del primero, abrazan, el sonido armóni-

(1) De esta obra se hizo una segunda edicion en Madrid, el año de 1700, en cuya portada se lee lo siguiente: «Y ahora nuevamente añadido el último tratado por el mismo autor, y juntamente exemplificados con los caracteres músicos de que carecia. Sácalos á luz y los dedica al Exmo. Sr. D. Manuel de Silva y Mendoza, D. José de Torres, organista principal de la real capilla de S. M.»

co, sus divisiones y sus efectos, el canto llano, su uso en la iglesia y provecho espiritual que produce, el canto de órgano, fin porque se introdujo en las iglesias, con otras advertencias necesarias, las proporciones que se contraen de sonido á sonido, las que ha de llevar cada instrumento músico y las observancias que han de tener los artífices de ellos: y los cuatro del segundo, las especies consonantes y disonantes, la variedad de contrapuntos, asi sobre canto llano, como de canto de òrgano, conciertos sobre bajo, sobre tenor, sobre tiple, á tres, á cuatro y á cinco, todo género de composicion á cualquier número de voces, la glosa, y otras advertencias necesarias á los compositores (1).—D. José de Elias, organista del monasterio de las Descalzas reales de Madrid, contemporáneo de Torres, fué gran compositor y tal vez el primer organista de su época, puesto que el famoso D. José Nebra le llama, *padre y patriarca de los buenos organistas españoles*. Elias dejó setenta y cuatro composiciones orgánicas, segun Perez, sin contar otras muchas que escribió para voces é instrumentos. —D. Joaquin Martinez de la Roca, organista principal de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1695, fué nom-

(1) En las noticias biográficas de Nasarre que inserta Mr. Fetis en su diccionario, no se hace mencion de la *Escuela música* de aquel autor. D. Hilarion Eslava en el número 3 de la *Gaceta musical*, perteneciente al 18 de febrero de 1855, que se publicaba en Madrid; adicionando dicha biografia, cita la *Escuela música*, pero á nuestro modo de entender, padece una equivocacion notable, puesto que asegura, se imprimió en 1723, y que el feliz éxito que tuvo, fué motivo para que se hiciese la segunda edicion en 1724; siendo asi, que la primera edicion está hecha en 1724 en Zaragoza por los herederos de Diego de Larumbe, y la segunda en 1743 por los herederos de Manuel Roman impresor de la universidad de Zaragoza. Nosotros poseemos las dos ediciones, y no pudo haber otra en 1725; lo uno porque una edicion de dos tomos tan voluminosos, no es fácil, ni aun probable, se hiciese al siguiente año de publicada la primera; y lo otro, porque tanto la dedicatoria al arzobispo de Zaragoza D. Manuel Perez de Araciel, comó la tassa dada por D. Baltasar de san Pedro Acevedo, tienen las fechas, la primera en 2 de enero de 1724, y la segunda en 9 de diciembre de 1723.

brado maestro de capilla con retencion del órgano en dicha iglesia en 1708, y por los años de 1714, pasó á ocupar la plaza de primer organista á la catedral de Toledo. De este distinguido profesor, se encuentran en Zaragoza treinta y dos producciones de varias clases. — Fr. Antonio Martin Coll, organista del real convento de san Francisco de Madrid, en cuya capital publicó una obra titulada: *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro, dividido en dos libros*: en el primero manifiesta lo que es la teoria, y en el segundo, lo que se necesita para la práctica, y las entonaciones de los salmos con el organo (1). —D. Jose Nebra, organista de la real capilla de S. M., de quien nos ocuparemos detenidamente en el curso de esta obra.— D. Ignacio Perez, organista tambien de la real capilla en 1724. —D. Sebastian Alvero, segundo organista de la capilla real en 1746, y D. Joaquin Oxinagas, tercero de la misma en 1747, que pasó de primero á la catedral de Toledo en 1750.—D. Antonio Literes, de quien nos ocuparemos con mas detencion, D. Miguel Rabaza, y D. José Polo Moreno, los tres tambien organistas de la capilla de S. M.: creándose de nuevo en 1754, la plaza de cuarto organista, suprimida desde el año de 1747, para premiar el mérito que en el órgano tenia Moreno. —Fr. Antonio Soler, organista y maestro del real convento del Escorial desde el año de 1752, y maestro del infante D. Gabriel, por muerte de

(1) La primera edicion de este tratado no sabemos en el año en que se haria; solo poseemos un ejemplar de la segunda edicion hecha en Madrid en 1719 en la imprenta de Música de Bernardo Peralta, añadida con algunas advertencias, y el arte de canto de órgano. De esta obra, dice D. José de Torres, que no halló nada que censurar, sino mucho que admirar por la destreza que manifiesta el autor, no tocando en aquellos dos estremos de molesto y dilatado; antes por el contrario, pues que siendo tan claro y sucinto, hacian la obra tan estimable como á las perlas el engaste de oro.

D. José Nebra en 1766, que desempeñaba tan distinguido cargo. Soler es autor de la célebre obra *Llave de la modulacion*, publicada en Madrid en 1762, y de gran número de Sonatas, oficios de difuntos, salves, letanias, misas, motetes y salmos; de todas las cuales aun se conservan muchas en los archivos del Escorial.— D. Manuel Blasco de Nebra, sobresaliente organista de la catedral de Sevilla á últimos del siglo XVIII.—D. Ramon Ferreñac, célebre organista de la iglesia del Pilar de Zaragoza á últimos del pasado siglo y primeros de este. Sus numerosas obras son muy conocidas en España, y reputadas como reformadoras del buen gusto en el órgano.—D. Juan Vila, organista de la iglesia de N. S. del Pino en Barcelona por los años de 1785. Este célebre organista, segun la opinion de Murguia organista de la catedral de Málaga en 1800, era en su época, uno de los primeros profesores de tal instrumento en Europa.—D. Francisco José Oliveres, organista de la catedral de Salamanca.—D. Juan Sessé, organista segundo de la real capilla de S. M. el año de 1787, que por muerte de Rabaza, pasó á primero el distinguido D. José Lidon, á segundo Sessé, y á tercero D. Felix Lopez. Sessé publicó seis fugas para órgano, y compuso otras muchas obras que le valieron el alto aprecio de personas respetables, entre las cuales se encuentra D. Benito Baills director que era de matemáticas en la real academia de san Fernando, y el que dió á luz en 1775, la obra titulada: *Lecciones de clave y principios de armonia*, en cuyo prólogo hay una nota que hace grande honor al talento distinguido de Sessé (2). —D. Basilio Sessé, hermano del an-

(2) «Antes que lo acabara de resolver, dice Baills hablando del plan de dará luz su obra, comuniqué mi pensamiento con D. Juan Sessé, organista de la Capilla real, en quien concurre el conjunto de circunstancias, sin el cual ningun facultativo merece el nombre de profesor, y de quien me constaba que tenia manejado el

terior, fué famoso organista de la catedral de Toledo.— El M. R. P. M. Fr. Pedro Carrera Lanchares, predicador general, y primer organista del real convento de Carmelitas calzados de Madrid, autor de varias composiciones de órgano, y de un tratado que publicó en 1805, bajo el título de, *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones*, para el uso del seminario de nobles de Madrid. Fray Narciso Casanovas, organista y maestro de la escolanía del monasterio de Montserrat, á últimos del pasado siglo, compuso varias obras de mérito, entre ellas unos responsorios de semana santa, una misa en Re mayor, una letania, y una salve en Fa mayor.

No se crea que la preferencia dada en las iglesias de España al *canto figurado*, hiciese desaparecer de ellas, ó rebajar, el *canto llano*, pues este se ha conservado siempre en la alta estima y veneracion que con justicia se le debe alternando con el figurado: y aunque en la generalidad fué preferido el primero al segundo, particularmente en las catedrales para hacer mas solemne y suntuoso el divino culto; hubo, sin embargo, iglesias que desecharon del todo el *canto llano* por el *figurado*, y otras que no admitieron este, por conservar aquel; tal vez por la demasiada libertad en escribir que tuvieron algunos compositores, impropia del templo cristiano, ó por el demasiado rigorismo sobre el carácter que habia de dársele á la música eclesiástica (1).

original. Pareciome que podia llevar adelante mi intento, si tuviese la aprobacion de un artista de tan acreditada habilidad, y cuyo voto será de mucho peso para los que sepan como yo, cuan ageno le tiene de afectos de envidia su desinteres, y de preocupaciones su mucha instruccion.»

(1) En la obra titulada: *Republicas del mundo*, escrita por el R. P. Fr. Gerónimo Roman, cronista de la órden de san Agustin, impresa en Medina del campo el año 1575; en la página 215 del tomo 1.°, se lee lo siguiente: » Muchos han notado en la verdad la disolucion del canto en los choros y ya ha muchos años que Juan

Estamos en la persuacion de qué cierta clase de maestros compositores, traspasaria los límites de lo permitido en el culto religioso, como en nuestros dias sucede, por sus pocos conocimientos tanto en composicion, como en la distincion de los géneros de música; pero tambien lo estamos, de que la tenacidad de algunos escritores y maestros en la defensa de sus máximas exageradas, estendieron las faltas y licencias de unos pocos, á la generalidad de los buenos profesores, partidarios del género libre ó canto melódico, para derrocar el prestigio que iban adquiriendo esta clase de composiciones inspiradas, tronando contra ellas frenéticamente y llamándolas *música de comedias*. Hubo autores que escribieron, ser la música libre enseñada por el demonio para pervertir las almas; otros, que esta clase de música sepultaba á las almas de los oyentes en los infernales abismos; y otros, que los compositores de música tan bastarda, eran aduladores del diablo, como son los aduladores, músicos del demonio.

Esta clase de horripilantes trompetas en un pais dominado por la inquisicion y el fanatismo religioso, como dejamos dicho hablando de la música italiana, hicieron

vigésimo segundo lo reformó y hizo una estrabagante que comienza: *Docta sanctorum patrum*. La cual vi yo y ley declarada doctisimamente, por el licenciado Bartolomé de Quevedo racionero de la Santa iglesia de Toledo, y otro tiempo maestro de Capilla suyo: por la cual muestra hermosamente cuan grande haya sido el abuso que se ha introducido en el canto de órgano, y aunque este libro se presentó en el concilio provincial que se celebró año de mil quinientos ó sesenta y dos en la ciudad de Toledo, nó se remedio lo que por el pedia; aunque todavía se hizo canon de la reformacion del, y sin duda fuera una cosa muy necesaria que esta obra saliera á luz para provecho comun: mas llevándole Dios de esta vida para otra mejor, se perdió con otros muchos papeles por no querer fiarlos á sus amigos: uno de los cuales era yo.»—En la página inmediata, continua: «Y tambien note en la iglesia cathedral de Barcelona, que no se canta canto de órgano en ella sino canto llano, y en otra que se llama san Miguel, solo se canta canto de órgano y no canto llano, y para ésto tienen muy buena renta.»

que al finalizar el siglo XVII volviésemos á caer otra vez en el marásmo de la *escuela laberinto*, en donde una vez entrado el genio, no volvia á salir sino tétrico, descompuesto, y encadenada su inspiracion á las serviles y rutinarias leyes de los adocenados preceptistas.

Mientras tal tumba se abria en España por segunda vez al hermoso arte de la música, la Italia fué completando su perfeccion; y si á últimos del siglo XVI desecharon sus galas de combinaciones exageradas, para vestirse con la sencillez y elegancia de nuestras puras y sentidas melodías; á fines del siglo XVII perfeccionaron el método de cantarlas, mientras nosotros el sistema de hacerlas desaparecer casi por completo.

En esta época conocieron los italianos, por la aplicacion que se hacia de la filosofía á todas las bellas artes en general, y á la música en particular; que el mas perfecto arte de manejar los instrumentos músicos, y aun el de aplicar las melodías y armonías á las palabras de la manera mas verídica, era imperfecto si los instrumentos y las voces, además de producir sonidos agradables, no los articulaban con espresion y dulzura, atemperándolos al pensamiento que la letra espresára ó el objeto requiriese. Conocieron asimismo que el canto es la mas completa y mas interesante imitacion que las bellas artes se pueden proponer por fin especial, tanto porque, imitando los tonos de la humana locucion, los mismos elementos por los cuales se forma el objeto representado, sirven al cantante de medios para representarlos del modo mejor y mas sencillo; cuanto porque, entre todas las imitaciones posibles, las mas agradables al corazon humano, serán en todos tiempos la de su propia sensibilidad y de sus propias acciones.

La pintura y la escultura, dice Teixidor en su autó-

grafo, resultan inferiores al canto, porque en la imitacion del hombre no pasan, por decirlo así, de la corteza, cuando el canto penetra hasta el alma, y advirtiéndole de su existencia, pone en movimiento su actividad y pinta hasta sus mas íntimas modificaciones. Las imitaciones de la pintura y la escultura, son como el Pigmaleon de la fábula, sacando de un mármol la estatua de Galatea : y las del canto, como las de la divinidad benévola y propicia, que animó aquella estatua y pospuso, al parecer del artífice enamorado, la suavidad del pulso, la sucesion de palpitaciones, el sonreir ingenuo, y las palabras encantadoras, indicios de una vida infundida de improviso en una piedra infecunda, por el entusiasmado artista.

Para que el canto resultase una imitacion de la naturaleza en la parte mas noble, que son los afectos del alma, les fué preciso despojarlo del malísimo método antiguo usado por los italianos, con el cual casi era imposible darle espresion, por estar basado en una gran fuerza de pulmon, que ni debia manifestar debilidad en lo dilatado de los sonidos que se cantaban, ni en el gran número de glosas que se formaban.

Desembarazados de estos defectos, empezaron á imitar el acento natural de las pasiones, dando mas ó menos fuerza á todos los sonidos de la voz humana, para poder hacer uso de ellos con las modificaciones mas á propósito : siguieron una perfecta entonacion de todos los intervalos, tanto naturales, como accidentales, que es el juicio de toda melodía : aprendieron las varias maneras de modular la voz, ya sosteniéndola, ó ya disminuyendo la duracion de los tonos : ejecutaron con maestría los tránsitos de intervalo á intervalo, con tan buena graduacion, que todo cuanto se pronunciase, contribuyese á las diversas inflexiones de los sentimientos que se deseaban espre-

sar : hicieron uso solamente de aquellos adornos melódicos que son necesarios para el aumento de hermosura y brío en la voz, sin perjudicar á la espresion, atemperando la agilidad de la voz, no al arbitrio del cantor fecundo en caprichos, sino á la índole de la naturaleza y de las pasiones : acomodaron la prosodia de la lengua con los acentos músicos de tal modo, que se distinguieran con toda limpieza cada una de las palabras, comprendiéndose el sentimiento y la fuerza con el cuantitativo valor de las sílabas : prefirieron los pasajes fáciles á los difíciles : y finalmente, apreciaron mas el estilo del corazon que el del propio lucimiento, y llevaron á la perfeccion posible el interés, la ilusion, el arrobamiento, y el deleite, que son las fuentes de todos los encantos musicales, ya en las místicas melodías sagradas, como en los apasionados ó alegres cantos profanos.

Para llevar á cumplido efecto el mencionado sistema de canto, se abrieron escuelas en todas las mas suntuosas capitales de Italia, siendo Roma la primera que consiguió mas felices resultados, por haber introducido desde tiempos remotísimos, una no muy vulgar escuela de canto para el mas brillante desempeño de la música sagrada; escuela, que, como es sabido, consiguieron poner en un estado respetable á principios del siglo XVII los desvelos de no pocos ingenios españoles; perfeccionándola á fines del dicho siglo, los talentos de D. Pedro y D. Francisco Fed, y D. José Amador, célebres cantores españoles de la capilla pontificia. Estos tres profesores, deseosos de dar toda la perfeccion posible á la escuela de canto y llevar á cumplido término su propósito; lograron reunir á los literatos con los compositores é instrumentistas de mas sobresaliente mérito; comunicáronse recíprocamente sus opiniones, y esponiendo todas sus observaciones al comun juicio, lo-

graron, despues de corregir sus defectos, mejorar el plan de educacion musical; y despues de darle mas latitud al arte, formar un nuevo método de canto, el mas perfecto que se habia visto, hasta entónces segun asegura Buon Tempi en su *Historia de la música*.

Para poner en práctica esta gran escuela, entre otras cosas utilísimas á la buena pronunciacion, arte de llevar la voz etc.; asegura el referido escritor Buon Tempi, que los directores llevaban á sus discípulos fuera de los muros de Roma, al sitio llamado del Eco, y allí, á imitacion de Demóstenes de quien se asegura que todos los dias iba á la orilla del mar para enmendar lo balbuciente de su lengua con el sonido de las agitadas olas, ejercitaban á los que ya estaban algun tanto adelantados, en el gran arte de oirse ellos mismos y corregir sus defectos, especialmente los de afinacion, que les advertia fielmente el eco de la peña á la cual dirigian sus voces.

Módena y Génova tuvieron sus escuelas de canto, fundadas la primera por Francisco Peli, y la segunda, por Juan Paita: uno y otro discípulos de la escuela romana. Venecia, tuvo por promotores del buen canto, á Gasparini y Lotti: Milan, al famoso Francisco Bribio; Florencia, al célebre Francisco Redi; Bolonia, á Pistocchi; y la célebre escuela de Nápoles, á Alejandro Scarlati, Cayetano Greco, Domingo Egizio, Nicolás Porpora y Leonardo Leo (1).

(1) Entre los muchos célebres discípulos que la escuela napolitana produjo con admiracion de Europa, fué Baltasar Ferri de Peruggia, por haber sido el primero que la hizo conocer los frutos de las escuelas de canto romana y napolitana. Su mérito era tan estraordinario, que si damos crédito á los escritores de su tiempo, á principios del siglo XVIII, Tamiro, Terpandro, Tirteo, y todos los cantores de la antigua Grecia, le fueron muy inferiores.—La escuela de Bolonia produjo casi por el mismo tiempo á Antonio Bernachi el cual aunque tuvo una voz desagradable, tanto estudió el arte de cantar, que la hizo agradable y creó una escuela con la que se distinguia de los demás cantantes por el modo de graduar el aliento, por la facili-

A mas de todas estas escuelas de canto, tuvieron tambien los italianos academias particulares, entre las que son dignas de citarse, tanto por el entusiasmo al arte y gloria patria, cuanto por los distinguidos literatos y músicos que las formaban; las de Florencia tenidas en casa del conde de Vernio, célebre compositor, á las que concurrian Gerónimo Mey, Vicente Galiley, Julio Caccini, y otros muchos literatos y músicos: la academia de los *Filomúsicos*, la de los *Filascos*, y la llamada *Gelati*, de las cuales conserva Italia un sinnúmero de cantatas, escenas dramáticas, y otras muchas piezas poético-músicas, propias para conducir á la perfeccion las representaciones cantadas.

Con tantos elementos para los adelantos del arte, y aplicacion de las melodías y armonías á las frases y acentuaciones poéticas, nada tiene de estraño el floreciente estado de la música en Italia á fines del siglo XVII: y mucho ménos, sabiéndose los premios que dichas academias distribuian á los que presentaban obras mas perfectas; protegiendo y premiando los cardenales con pródiga mano, á los buenos poetas y compositores de música, como lo acredita la pingüe pension que el cardenal Detti consignó

dad de producir la voz, por lo gracioso de los adornos, y por la exacta manera de formar las cadencias finales.—De la misma escuela de Bolonia fué Pasi, quien por su estilo de canto compuesto de todas clases de fermatas, trinos, mordentes, y otros mil adornos afectados, fué causa del abuso en los adornos que por tanto tiempo ha reinado en Italia: y aunque el conde Algoroti en su *Ensayo á la ópera en música*, atribuye estos abusos no tanto á Pasí como á su condiscípulo Bernacchi; debe creerse que nacieron con la escuela boloñesa porque tenian este mismo defecto, todos los discípulos de dicha escuela, apesar de los esfuerzos del P. Martini, de Manfredi en su reforma, y aun del célebre Juan Bautista Manchini en su obra titulada: *Reflessioni pratiche sul canto figurato.*—Sin embargo de lo dicho, la escuela de Bolonia cuenta entre sus discípulos, á Antonio Raff famoso cantante y ageno á los abusos criticados. que fué pensionado por nuestro rey Fernando VI y conocido en Madrid en tiempo de Farinelli.

á Julio Strozzi, y á los académicos llamados *Ordinati*, cuyas reuniones se tenian en el mismo palacio del cardenal.

Compárese este brillante estado de la música italiana con el nuestro en la misma época, en que nos hallábamos sin gobierno, en contínuas y desgraciadas luchas políticas, esclavizado el génio y sin proteccion, como demostraremos en el capítulo inmediato; y dígasenos imparcialmente por los que nos creen demasiado partidarios de nuestra patria, si no superamos, aun en nuestra decadencia, á las demás naciones, habiendo sabido conservar con gloria en el mundo científico del arte, la preeminencia en el género sagrado, al lado de la Italia en el profano ó melódico, la Francia en el teórico, y la Alemania en el armónico ó instrumental.

CAPÍTULO XX.

Situacion de España despues de la muerte de Felipe IV.—Estado de la música profana.—Id. de los teatros.—Autos sacramentales.—Loa de *El Jardin de Felerina*.—Introduccion de la música francesa en España.—La *Armida* de Lulli.—Comparacion con nuestras fiestas cantadas.—Opinion de D. Juan Andrés sobre la ópera francesa.—D. Sebastian Duron.—Conocimientos de Duron y su viage á Paris.—Duron poeta.—Introduccion de los violines en la música eclesiástica.—Maestros españoles que florecieron en el siglo XVII.

Entre las ruínas del poderío y grandeza de la nacion española, desapareció nuestra gloria literaria y artística; y si en el reinado de Felipe IV fuimos dominadores de muchas naciones, en el de Cárlos II quedamos dominados por todas ellas.

Felipe IV acatado y respetado por el afecto de sus pueblos y el valor de sus huestes vencedoras en Cerdeña, Sicilia, Nápoles, Milan, Méjico, Perú, Holanda, Portugal, Génova, Venecia, y Saboya. Felipe IV sostenedor de una guerra de treinta años contra los protestantes de Alemania y en defensa del emperador Fernando II, restituyéndole con la victoria de Praga el trono de Bohemia. Felipe IV cuya córte brillante en lujo y ennoblecida por tantos ingenios, fué el modelo de la tan decantada de Luis XIV. Felipe IV en fin, tan gran rey, tan poderoso monarca, tan esclarecido genio, y tan protector del talento; vió sucumbir ántes de la conclusion de su reinado toda esta grandeza y poderío, por la noble confianza depositada en el favorito y orgulloso conde Duque de Olivares, y por el valor indiscreto del Conde de Fuentes.

El tratado de Westfalia, la independencia de Holan–

da, y la pérdida de Rocroy, Gravelinas, Mardyh, Dunkerque, muchas plazas fuertes de Italia, y sobre todo el Portugal; hicieron sucumbir al importunado rey el 17 de Setiembre de 1665, legando á su hijo Cárlos II con la pobreza de la nacion española, la del espíritu; con la sangre inutil y cruelmente vertida, los fantasmas exagerados de una imaginacion débil y enfermiza; con el poder que dominaba victorioso en Francia, el servilísmo degradante en España.

La incapacidad del nuevo soberano para gobernar, el desenfreno de los partidos políticos, el despotismo civil y monástico, el nuevo incremento dado á la inquisicion, y el mal gusto consiguiente á la esclavitud del pensamiento; derrocaron los cimientos de la civilizacion española, abatieron el genio entusiasta y emprendedor tanto poetico como músico, que volvió otra vez á ocultarse exanime y cadavérico entre las ruinas de sus palacios fantásticos, ó en la sombra de los claustros de catedrales ó monasterios.

Sin ciencias y sin artes, sin comercio ni industria, sin ejército ni armada, esteriles los campos por falta de brazos, sin movimiento las ciudades, intransitables y llenos de salteadores los caminos, bastardeada la nobleza, sin rentas públicas ni particulares (1), sin fueros, y destrozado el noble orgullo español; tal era el estado de la antigua grandeza de España bajo el poder de la reina regente y de su confesor y privado el P. Nithard, teniendo por sola esperanza tan desgraciada nacion, ser gobernada des-

(1) Segun una carta de Stanhope embajador de Inglaterra en la córte de Madrid dirigida á su ministro de Estado el 26 de mayo de 1698, publicada con otras muchas en Lóndres por Lord Mahon; el conde de Andero superintendente de la Real Hacienda de España, declaró no encontrar medios para proveer á la subsistencia de S. M. C. el rey Cárlos II.

pues por el desgraciado Cárlos II, mayor de edad á los catorce años.

Para hacer mas insoportable esta cruel situacion á los españoles, tan francos y alegres, y tan amantes de sus diversiones favoritas, á donde olvidando sus penas dan espansion á el alma, y acrecientan el vigor para el trabajo, vida de las familias y movimiento y felicidad de los pueblos; fueron prohibidas las diversiones públicas, suprimida toda música profana, y cerrados los teatros por un decreto de la reina regente, en que se mandaba *cesar las comedias, hasta que el rey su hijo tuviese edad bástante para gustar de ellas*: convirtiendo á la fastuosa, noble, y poetica España, en un panteon de cadáveres vivientes, alumbrado por las hogueras del santo oficio, adornado con los huesos calcinados del fanatísmo mas bien civil que religioso, y solemnizado por los gritos de banderías sedientas de sangre y esterminio, los lamentos de las víctimas, y las plegarias al Dios de los cristianos de desconsoladas madres, amantes esposas, y afligidos hijos.

Si para el pueblo habia privaciones, y se les hacia sufrir toda suerte de vejámenes, quitándoles, digámoslo asi, hasta el cendal con que enjugar sus lágrimas, en el Palacio del Buen Retiro, seguian ejecutándose las fiestas dramáticas con música y sin ella, aunque pálidas y sin vida artística; transformada la poesia en page de los mandarines y la música en monótona salmodia, para dar un brillo de poder á la insensatez real, elogiándola forzosamente, al par que á la astucia levítica, hasta en los autos sacramentales, única diversion concedida al pueblo para celebrar las fiestas de la octava del *Corpus Christi.*

Aunque sea forzoso retroceder algun tanto en nuestra narracion, vamos á ocuparnos con algun detenimiento de esta clase de espectáculos sagrados; ya por ser ellos

los que en varias épocas salvaron nuestro teatro, ya porque en ellos tambien la música dividió sus triunfos con la poesia.

Las representaciones dramáticas, como ya en otro lugar dejamos dicho, fueron en España durante muchos siglos patrimonio esclusivo de la iglesia, la cual atacando con sus poderosas fuerzas las farsas profanas, logró que el tribunal de la inquisicion incluyese en sus índices espurgatorios las obras escénicas que no llevaban el carácter religioso y la proteccion eclesiástica.

Lope de Rueda, consiguió con su previlegiado talento desvincular de tan omnímodo poder, una diversion que al par de instructiva y de recreo, fomentaba las ciencias y las artes: y con tan buen acierto lo llevó á cumplido término, que sus composiciones, lograron el aura popular y la proteccion de Felipe II.

La imprudencia de algunos escritores que siguieron al cómico Sevillano, presentando en el teatro con demasiada verdad escenas algo libres de las costumbres de entónces, dieron justas armas á la iglesia para volver à destruir con la real cédula de suspension, de que hemos hablado en el capítulo XIV, el prestigio y popularidad que estos espectáculos iban conquistando.

El esclarecido Lope de Vega Carpio, conoció que la marcha emprendida en las obras dramáticas, habia sido demasiado precipitada, y que el teatro se hallaba amenazado de muerte sino se tomaba una pronta resolucion. En efecto, buscó esta salvacion acudiendo á las sagradas escrituras en busca de nuevos argumentos para sus obras; y aun que esplotada ya por la iglesia tan rica mina durante cuatro siglos, logró con su gran talento dar nueva vida á los *autos sagrados*, revistiéndolos con las galas de su lozana poesia, y con formas muy parecidas á las de sus come-

dias profanas; y de este modo sostuvo los espectáculos dramáticos; hizo favorable á ellos la contestacion de los doctores de las universidades de Salamanca y Coimbra á la consulta hecha por Felipe II en su penúltimo año de reinado; consiguiendo despues la feliz resolucion de Felipe III para que continuasen las representaciones profanas, aunque sujeta su censura á prudentes y bien entendidas leyes.

Los autos sagrados de Lope de Vega, y despues los de Calderon, lograron nivelar los espectáculos dramáticos entre el poder civil y monástico, quitando á la iglesia el esclusivismo de ellos, y al teatro la animosidad de los fanáticos. Para conseguir este objeto, separaron de los templos las representaciones sagradas, y valiéndose de los *Carros*, á semejanza de los primeros espectáculos dados por Thespis, formaron en ellos un completo teatro que en las grandes fiestas dadas durante la octava de Corpus, y aun muchos dias despues, representaban los autos sacramentales en las calles y plazas públicas de la córte, y en las de las ciudades, villas y aldeas; creciendo tanto su importancia y popularidad, que el clero los protegió, la elevada y la culta clase los admitió y escuchaba con gusto, y el pueblo entero los aplaudia con entusiasmo.

Estas funciones se ejecutaban delante de las casas de los ministros, consejeros, y personas de distincion, y el rey y su real familia disfrutaban de ellas delante de su palacio, y en la plaza, ó calle, que les parecia mas conveniente. Dividiánse en dos cuadros: en el primero se ejecutaba la Loa, y en el segundo el auto sacramental, dando fin con un baile en que tomaban parte todos los espectadores que podian ó querian: y en el intermedio del uno al otro cuadro, y en el tránsito que mediaba de uno á otro sitio donde se ejecutaban los autos, la Tarasca y los

Gigantónes divertia al ávido pueblo que se aglomeraba para ver tales fiestas.

Los argumentos de estas obras dramáticas, que en su principio solo fueron tomados de la sagrada escritura, ó de la historia eclesiástica, despues se ampliaron por Calderon y otros autores, sobre asuntos morales, consiguiendo presentar en los *Carros*, acciones ilustres que escítaban los afectos inspirados por nuestra santa religion con todo su esplendor y grandeza, sin el ausilio de las cogullas monacales, ni la presentacion de santos, silicios, y sepulcros, ni los diálogos teológicos incomprensibles para la mayor parte del vulgo. Enseñaron deleitando, con las virtudes morales los ejemplos mas heróicos de las cristianas; con las diversiones de carácter sagrado, el comedimiento de las profanas; y con unas y otras, el conjunto agradable é instructivo que tanto esplendor y nombradía ha dado á nuestro Teatro, restaurador del de todas las naciones europeas.

Los dramas sacros eran escritos en verso y música. Ticknor es de opinion que se aproximaban mas á la ópera que á ninguna otra clase de dramas de los conocidos en España; y aun cuando en parte estamos conformes con el distinguido escritor aleman, no lo estamos en el todo, pues si se diferenciaban de los demás en los argumentos y lo concreto de ellos, no sucedia lo mismo en las formas, porque la mayor parte de las obras dramáticas españolas de entónces, tenian su Loa, estaban escritas en verso, y alternaba el recitado con el canto de la misma manera que en los autos sagrados, aun que mas reducidas las proporciones de estos, como hoy sucede con las obras lírico-dramáticas llamadas óperas. Carecian, sin embargo, aquellos, de los recitativos en música que tenian y aun tienen estas, pero no porque dejasen de ser

conocidos dichos recitativos en España desde el siglo XVI como queda dicho y vamos de nuevo aprobar en una cancion de Villalobo (1) reducida á nota moderna por el celebrado Pujol maestro de capilla de la catedral de Barcelona (2); sino porque á la altura en que se hallaba nuestro teatro, la declamacion cantada debió parecer á los poetas y compositores españoles, impropia, monótona, y hasta ridícula para la verdad, interés, y desarrollo de las situaciones dramáticas, como se deja conocer en la mayor parte de las obras en que, segun Eximeno, aparece la música donde brilla alguna pasion, declamándose las demás escenas. Mas si esto lo creemos cierto, tambien creemos, que los poetas comprendiendo la importancia de la música en la sublimidad del drama, la intercalaron en las escenas parlantes que daban desarrollo al interés del argumento, y queriendo evitar la monotonia del recitativo, atribuido á los italianos, se valieron de la música como apoyo de la espresion declamatoria sin oscurecerla, dándole mas dulzura ó energía sin cortar la ilacion del discurso.

Este modo de recitar los versos acompañados con una música propia y alusiva al asunto que se representa, se ha creido por algunos, una mejora introducida en la ópera cómica francesa, y que los franceses han sido los inventores ó perfeccionadores de esta clase de declamacion; pero vamos aprobar, que dicha recitacion con música la usaban los españoles en el año 1652, copiando lo que se lee en la Loa del auto sacramental de Calderon

(1) Véase en la lámina el número 8.

(2) El dia 21 de Abril del año 1856, nos encontramos este precioso manuscrito en un monton de libros y papeles viejos, de los muchos que se ponen en los Encantes, especie de ferias que se celebran en Barcelona, plaza de san Sebastian, los lunes, miércoles, y viernes de cada semana.

titulado: *La vida es sueño*. Dice así la acotacion á que nos referimos: *Repite toda la música la copla, y luego sonando bajo los instrumentos, sin dejar de tocar; acompañan á la representacion; de suerte que acaben juntos la música, y la glosa con cada verso de por sí*. Creemos queda bien demostrado, que tanto el recitativo, como la declamacion con acompañamiento de música, se usò en España antes que en Italia y Francia.

Varios *autos sacramentales* llevan por título, el de algunas comedias profanas, tales como *La vida es sueño, Sueños hay que verdades son, el Jardin de Falerina*, y otras: mas esto, no puede significar que fuesen reducidas á menores proporciones para ser puestas en música, porque ni las obras profanas conocidas con dichos títulos carecian de ella, ni los argumentos pueden llamarse iguales, aun que parecidos en la idea, siendo los unos profanos y los otros sagrados. Tal vez el buen éxito de aquellos, haria que se tomase el nombre y la idea para formar estos, con el objeto de popularizarlos mas en uno y otro género, ò bien por no poderse ejecutar los primeros á causa de la prohibicion de los espectáculos profanos en varias ocasiones, y por diferentes motivos mandada.

Tanto para demostrar lo dicho, cuanto para que se vea el prestigio de la música en aquel tiempo, y la importancia que los poetas le daban como hermana inseparable de la poesía; vamos à copiar la Loa del *auto sacramental* de Calderon nominado, *el Jardin de Falerina*, sin temor de parecer pesados á los amantes verdaderos de nuestras glorias artísticas.

Los personajes de esta Loa, son: el Ingenio, la Memoria, el Entendimiento, la Voluntad, la Tierra, el Agua, el Fuego, el Aire, músicos y acompañamiento.

Salen el Ingenio huyendo precipitadamente, y la Música deteniéndole.

Música.— Humano ingenio del hombre,
¿Dónde ambicioso y soberbio
Tan desvanecido vas?
Ingenio.— Tras mi mismo pensamiento,
En alcance de una duda,
Que desvelado padezco,
Sin que pueda de ella un rasgo
Divisar.
Música.— Por eso vengo
(Al ver que te precipitas
Tan en las manos del riesgo)
Yo à divertirte.
Ingenio.— Pues mal
Podrán tus divertimientos
hoy, Música, conseguirlo.
(*Quiere irse y le detiene.*)
Música.— Detente.
Ingenio.— En vano es tu intento.
Música.— ¿Cuándo la Música no
Fué, el iman de los afectos?
Ingenio.— Cuando superiores causas
Los arrastran.
Música— Yo he de verlo.
canta.
Sonóros aplausos mios,
Que siempre en templados ecos
Respondeis á los primores
De mis músicos preceptos:
Tened, parad, suspended al Ingenio
Humilde no caiga, cuando corre soberbio.
Ingenio.—Por mas que tus armonías
Alhagan mis sentimientos,
Suelta, Música, que ya
Dije, que es en vano tu intento.
canto.
Música.— Tened, parad, etc.
El coro repitiendo
Tened, parad, etc.
Siempre deteniéndole.
Ingenio.— Vuelvo á decir otra vez,
Que mal tus dulces acentos,
Bella Música, podran
Pararme, que es el empeño
Tal de mi imaginacion,
Que no es posible, que atento

A su agrado mi discurso,
Halle alivio; y mas si atiendo.....

Canto.

Coro y Música.— Tened, parad, etc.
Ingenio.— A que si al alegre aumentas
Con tu armonía el contento,
Al triste con tu armonía
Le doblas los sentimientos.
Música.— Como el divino dictámen
De la Música, alimento
Tan del alma es, se convierten
Facilmente sus efectos
En el humor, que domina;
Pero no es del caso esto,
La filosofía saldrá
Cuando importe al argumento.
Y así, vuelve á tus tristezas,
Que puesto que no las venzo
Con el canto, podrá ser
(Ya que por tuyas las siento)
Las venza con la razon.
Ingenio.— ¿Con la razon? eso es bueno:
¿Pues tú, Música, has tenido
A la razon por objeto
Alguna vez? porque yo,
La diversion solo creo
Que ha sido el objeto tuyo,
Como sentido del cuerpo,
Solo alhagando el oido,
Pero no al entendimiento,
Como potencia del alma.
Música.— Tanto de oirte me ofendo,
Que me persuado á que eres
La ignorancia, y no el ingenio.
[Y dejando aparte, que
El oido, que es mi centro,
Es solo el capaz sentido
Del mayor de los misterios.]
¿Hay cosa en toda la grande
Fábrica del universo
Que debajo de compas,
Proporcion, número, y metro,
En Música no esté? Hable
La armonía de los cielos,
Siempre en consonancia; y si ella
No es tratable al uso nuestró,

Hable por mas familiar
La de los cuatro elementos:
Pregúntaselo á la Tierra.

Ingenio.— Y cuando fuera tan necio,
Que á ella se lo preguntára,
¿Qué me respondiera?

Sale la Tierra cantando.

Tierra.— Esto.

Canto.

Lo humilde de los vallados,
De los montes lo soberbio,
Lo oculto de las ciudades,
Lo inculto de los desiertos,
Un pautado libro
Son de solfa, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
De mi verde centro.

Tierra y Coros.

Vallados, ciudades,
Montes y desiertos.

Música.— Di al viento, que te lo diga
Tambien.

Ingenio.— ¿Qué me dirá el viento?

Sale el Aire cantando.

Aire.— Clarin Céfiro es el Aire,
Pífano el aura en el eco,
Trompa el ábrego en el muro,
Caja en la campaña el cierzo;
Música, y batalla
Son del aire, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
De su vago imperio.

Aire, y coros.

Zéfiros, y auras,
Abregos y cierzos.

Música.— Escucha tambien al agua.

Ingenio.—Ya á sus rumores atiendo.

Sale el Agua cantando.

Agua.— Los violines de los mares,
De las fuentes los salterios,
Las cítaras de los rios,
Y arpas de los arroyuelos,

Todas son del agua
Cláusulas, supuesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para la armonía
De minados senos.

Agua y coros.

Piélagos, y Rios,
Fuentes, y Arroyuelos:

Ingenio.— Agua, Aire, y Tierra, vaya;
¿Mas cómo es música el fuego?

Sale el Fuego cantando.

Los contraltos de los rayos,
Que el temor son de los truenos,
Entre tiples de centellas,
Contrabajos del incendio,
Consonantes iras
Son del fuego, puesto
Que vienen á dar
En un punto mesmo
Para consonancia
De sus ardimientos:

Fuego y Música, duo.

Los truenos y rayos,
Las nubes é incendios.

Ingenio.— Aunque por sí cada uno
Probado deje su intento,
¿Cómo los cuatro podrán
Juntos probarle?

Música.— Oye atento.

Cantan el Fuego, Agua, Aire, y Tierra.

Como somos un tono de á cuatro
Los cuatro elementos,
Que unisono siempre
En el punto de amigos,
No nos desune la fuga de opuestos.

Ingenio.— Aunque esa es filosofía,
Y la metáfora entiendo,
¿Qué sacan de ello mis dudas?

Música.— Sepa cuales son, y luego,
Si en música no te diere
Salida, cúlpame.

Ingenio.— A precio
De que me dejes, escucha.
Mis ansias constan, no menos
Que desde donde Juan dice,

Que el principio era el Verbo;
Y no tan solo hasta donde
Carne el Verbo se hizo, pero
Hasta donde despues dice
En su soberano testo,
Que el pan fué hecho carne, y sangre;
Y aunque todos tres misterios
Creo y adoro, bien como
Principales fundamentos
De la fé, mi duda es,
Que David diga en un verso,
Que está mi alma en mi mano;
Porque ¿cómo si en creerlos
Consiste el mérito, y este,
Como á superior talento,
Al entendimiento toca,
David asienta sobre eso,
Que está en mi mano mi alma?
Mira tu si tres misterios
Tan inescrutables, como
Son para el humano ingenio
Trinidad, *Encarnacion*,
Y *Eucarestìa*, ponerlos
Para el mérito en mi mano,
Antes que en mi entendimiento
Podrá la música.

Música.— Sí;
Y antes presumo que el cielo
(No sin providencia) quiso
Que hoy te asista, porque siendo
Hoy el mas festivo dia
De la iglesia, aun fuese acuerdo
Festivos los argumentos.
Como suyo, que en él fuesen
Dígalo la paridad
De haber en tu mano puesto
Tu alma, cuando está en mi mano
Mi música, pues es cierto,
Que sus claves y sus puntos
Se esplican en sus artejos,
Siendo el aprender la mano
Su principal rudimento. (1)

(1) Hace pocos años que se enseñaba por la mano llamada musical, las letras, signos, voces, claves, tonos, mutanzas, diapasones, y entonaciones de salmos; siendo de este modo, segun los antiguos, el método mas fácil para aprender la teórica de la música.

Doblemos aqui la hoja
Hasta otra razon, que en ello
Se incluye, contra tu duda,
Y vamos á los misterios,
Que en música he de esplicarte;
Y porque tanto supuesto
No haga escándalo, antes que
Llegue á la esperiencia, asiento.....

Ingenio.—¿Qué?

Música.—Que no es concepto mio,
Sino estudiado concepto,
Hallado en la autoridad
De Agustin, contra el hebreo.
Con este seguro, ahora
¿Quien quieres que deste empeño
De que en música me esplique,
Sea el juez?

Ingenio.—¿Quien ha de serlo,
Sino á quien mas solícito
Sosegar ?Entendimiento,
Memoria, voluntad?

Salen los tres.—Que es lo que quieres?

Ingenio.—Que un duelo,
En que la Música, y yo
Hoy estamos, juzgueis cuerdos.

Música.—Agua, Tierra, Fuego y Aire?

Los cuatro.—Que nos mandas?

Música.—Dadme, os ruego,
Un intrumento, que sea
Tambien templado instrumento,
Que de todos conste.

Tierra.— Este
Hemos los cuatro compuesto.

(Saca la tierra un arpa, que tendrá formada una cruz en su primer baston.)

Pues yo, que la Tierra soy,
Di para él madero,

(Dasele al Fuego.)

Fuego. —El fuego, llave, y clavijas,
Pues su actividad haciendo
Que obedezcan los metales,
Sus clavos labró del hierro.

(Dasele al Agua.)

Agua. —Yo las cuerdas para él,
Pues los nervios, que antes fueron
Carne, el agua de un sudor,
Humedecidos los nervios,

Los dejo tirantes.

(*Dasele al Aire.*)

Aire. — Yo
De suspiros, y lamentos
Esfera, bien como el aire
Sus voces esparcí al viento.

(*Dasele á la Música y ella darásele á la Voluntad*)

Música. —Toma este instrumento tú,
Tócale.
Voluntad.—Si arte no tengo
Que dé á la mente dictámen,
Que es en quien está el precepto
Que ha de obedecer la mano,
¿Como lo tocare, puesto
Que herido, mas no sonoro,
Solo responderá?
Música. — Luego
Sin arte, que de á la mente
Dictámen, nada tenemos,
Aunque instrumento tengamos
Y mano para él?
Voluntad. — Es cierto.
Música. — Memoria, sabes el arte
Tu de la música?
Memoria. — Siendo
Yo de las artes tesoro,
Pues soy de todas acuerdo,
Dudas si la sé?
Música. — Pues toca
Este instrumento.
Memoria. — Ya empiezo.

(*Dale el arpa, y al querer tocarla la tiene la mano.*)

Memoria —¿Que haces?
Música. — Tenerte la mano.
Memoria. —Como, si mano no tengo,
Te he de tocar?
Musica. — Luego no
Vasta tampoco, que aun tiempo
Arte, ó instrumento haya
Sin mano para el contento
De hacerle sonar?
Memoria.— Es claro.
Música.— Pues toma tú, Entendimiento,

(*Dale el instrumento al Entendimiento, y al irle a tocar se lo quita.*)

Que si de todas las artes
Eres absoluto dueño,

¿Quien duda este sepas?

Entendimiento. Sí.

Música.— Asi sobre el arte dejo
Libres las manos; ¿que aguardas?
Toca.

Entendimiento.— Si haré; mas que es esto?

Música.—Que el instrumento te quito.

Entendimiento.— Pues si el instrumento pierdo,
¿que me importa que me dejes
Las manos, y el arte?

Música.— Luego
Tampoco el arte, y las manos
No sirven sin él?

Todos— Es cierto.

Música.— Luego (Ingenio atiende, que ahora
Te he menester mas atento.)
Luego, para que acordada
La música dé su efecto,
Es menester que concurran
Tres iguales cosas, siendo
Tres en el nombre distintas,
Y una en la esencia, supuesto
Que para que la perfecta
Consonancia llegue á serlo,
Necesario es que se aunen
Arte, mano, é instrumento.
El primer misterio es este:
Para el segundo misterio,
El Padre, que dá el dictámen,
El arte pone; el inmenso
Alto espíritu, la mano;
Pues por obra suya creemos
Encarnado al hijo: el hijo,
Que es en quien se obra el concepto,
el instrumento es, pues es
El que dá la voz, diciendo,
Este es mi cuerpo, y mi sangre:
Con que tambien el tercero
Misterio queda esplicado.
Y ahora, á desdoblar volviendo
La hoja, que quedó doblada,
Mira, cuan no acaso el cielo
En tu mano, y en mi mano
Puso enseñanza y ejemplo.
En catorce artejos funda
Mi música sus preceptos,

Y la fé en otros catorce
Los suyos: ó cuenta atento
Los artejos de tu mano,
Y hallarás catorce artejos,
Como número que Dios
Te puso para tu acuerdo.
Y siendo asi, que en la mano
De los órganos del cuerpo
Se significan las obras;
Tu alma está en tu mano, uniendo
El creer con el obrar,
Porque en músico concepto
Suele destemplarse obrando,
Lo que se templa creyendo.

Ingenio.— El Ingenio por vencido
Se dá, Música, á tu ingenio,
y á tu aplauso, y en honor
De dia, en que es el festejo
Devocion, tengo de hacer
Un Auto.

Música.— ¿De que argumento?

Ingenio.— Para que de tu enseñanza
Algo en mi agradecimiento
Se reconozca, el asunto
Fundarle en música intento
Valiéndome de sabida
Fábula, para su efecto,
Que alegorizada, no
Desdiga de tus misterios.
El Jardin de Falerina
Se ha de llamar.

Música.— Pues yo quiero
Que mi música, y su Loa
Sirva: y asi, remitiendo
El comun lugar de hacer
Salva nuestros rendimientos
A magestades que adoran,
A sus damas, sus consejos,
Su villa, nobleza, y plebe,
De armas, y de letras centro,
Sea en música la salva.

Todos.— ¿Como?

Música.—Conmigo diciendo:

(*Repiten todos lo que canta la Música.*)

Estando en si mismo Dios,
Siendo uno, y tres en si mismo,

Yá en el vientre de *María*,
Yá en el pan del sacramento,
Nos comunicó á su hijo,
Con que hombre, y Dios verdadero,
Subiendo el hombre á ser Dios,
Bajando á ser hombre el verbo;
En músico estilo
Esplicando el concepto,
Vinieron á dar
En un punto mesmo,
El alto bajando
Y el bajo subiendo.

Tocan chirimias, y cerrándose los carros, se dá fin á la Loa.

Manifestado ya lo que hemos creido necesario acerca de los autos sagrados ó sacramentales, continuaremos la interrumpida narracion de esta historia.

Los diez años de regencia que siguieron á la muerte de Felipe IV, derrocaron por tercera vez el suntuoso templo del arte dramático á tanta costa levantado, con tanto teson sostenido, y con tan buena fortuna encumbrado sobre los demás de Europa. Y aunque volvimos de nuevo á ser deudores á la Iglesia en la conservacion de algunos preciosos restos lírico-dramáticos, con los villancicos y espectáculos sacros representados en su santo recinto; sin embargo, la libertad perdida, el lugar protector, la censura rígida, y las composiciones musicales siempre calculadas y nunca creadas, fueron cambiando la faz de la poesía y la música, quedando aquella escasa de genio, y falta de inspiracion esta.

Llegado á su mayor edad el desgraciado Carlos II, y concertadas sus bodas con doña María Luisa de Borbon, quisieron los gobernantes del Estado, sacar de sus tumbas á los sufridos españoles para presentar sus mómias ante las naciones europeas, como una imitacion de la danza *Macabra,* en el festin nupcial del impotente rey. Conociendo que las diversiones favoritas de España eran

los espectáculos dramáticos, mandáronse abrir los teatros del reino; pero ni aun con tal determinacion pudieron infundir la alegría en el pueblo, la inspiracion en el poeta, y la animacion y vida en las melodiosas armonías del músico. Apenas consiguieron reunir tres compañías de cómicos, segun el favorito poeta de aquella época Candamo; y el teatro español empezó una nueva y raquítica era, mas bien para adular á un poder cadavérico, que para volver la vida á un cadavérico pueblo.

La música fue separándose de las representaciones profanas, y bastardeando las sagradas en la mezcla de la salmodia latina con la música de romance, de la magestad de los himnos sagrados con las representaciones á lo divino, de la severa escuela armónico-eclesiástica con la melódico-vulgar: la poesía considerada como un mero pasatiempo no tuvo vida propia, y muriendo poco á poco entre la iglesia y el teatro, quedó reducida al estado que aun á principios de este siglo se hallaba: y el funesto reinado de Carlos el *hechizado,* fue la desgracia y el no ser de la nacion española, la esclavitud y el verdugo de sus talentos brillantes, y la creacion del servilismo imitativo de todos sus hijos en las ciencias y en las artes.

Avasallado el genio español, y no queriendo servir como objeto de adulacion á los que le deprimian y amenazaban, se retiró orgulloso ó se ocultó tímido; y la corte supersticiosa, aunque tuvo aduladores, no tuvo elogios espansivos de los que arrastran al pueblo por la inspiracion del que los hace, de los que son premio de una proteccion general á alguna cosa útil, y de los que nacen del libre alvedrío y no por una real órden.

Tanto porque los magnates conocieron lo espuesto, cuanto por adulacion al poder de Luis XIV, con cuya nieta se enlazó el rey de España, introdujeron en nuestra esce-

na los espectáculos franceses, siendo el primero la *Armida*, drama lírico de Quinault y Lulli, autores entonces muy celebrados en Francia, pero cuyas composiciones, como dejamos dicho, eran sacadas de las grandes fiestas musicales dadas en el Buen Retiro ante la esplendente corte del gran Felipe IV; siendo por estas causas su éxito escaso, y su vida muy pasajera.

La ópera de la *Armida* fijó en Francia la opinion de que el poema lírico debia ser la Epopeya, puesta en accion y en espectáculo, presentando todo lo maravilloso visible por medio de dioses, semi-dioses, genios, hechiceros, mágicos, virtudes, vicios, deidades abstractas, y todos los entes morales personalizados en los interlocutores; manejando todos los resortes de lo prodijioso, sin impedir á la musa trágica que ocupara su lugar en esta clase de espectáculos, siempre que el poeta lírico realizára todo aquello que el trágico no puede sino idear. En la *Armida* se hallaban todas estas cualidades por haber reunido en ella las musas heróicas, la pompa de lo maravilloso con el socorro de la música, el baile y la pintura, haciendo oir por una nueva mágia, los encantos que la musa épica solo puede hacer imaginar y dando ocasion á un poeta francés para los siguientes versos:

Ou les beaux vers, le danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureoux de seduire les cœrs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

¿Pero este género de composiciones dramáticas, no era ya conocido por los españoles, tanto en el *Parnaso*, melodrama representado en tiempo de Felipe II, cuanto en nuestras fiestas cantadas, nuestras zarzuelas, loas, y hasta en

los sainetes con música? ¿Tiene la *Armida* cosa alguna que en nuestro teatro no la hubiésemos visto antes, en mayor escala y con mayor riqueza de invencion? ¿A qué se reduce el argumento de la obra de Quinault?—A que *Armida*, reina de Fenicia, por su hermosura y desgracia supo interesar en su favor á los mas valientes gefes de la armada de Golofre, hasta hacerlos ir á su corte á ofrecerla sus servicios; y que ella lo rehusa todo, por estar enamorada de Reinaldo, desgraciado jóven á quien dió asilo, y cuyo corazon entusiasta por la gloria, y enemigo de los placeres y seducciones, solo desea volar á donde su honor le llama.—Este es todo el asunto del drama; mas el poeta épico, hecho dueño de él, en vez de una reina naturalmente bella, sensible é interesante, la supone encantadora, y de una accion simple, la hace sobrenatural á fuerza de prodigios y de mágias, siendo en Armida el don de agradar prestigio, y en Reinaldo el amor un encanto por los placeres que le rodean, y los maravillosos objetos que ante su vista se presentan.—Escusado es decir si el argumento de *Armida* y los efectos de que se valió el poeta para presentarlo con gran aparato y novedad, eran desconocidos de los españoles, cuando tantos ejemplos tenemos, y tan conocidos son, en las obras de Lope de Vega, Calderon, Solis y muchos otros.

No es nuestro ánimo el querer rebajar en lo mas mínimo la gloria alcanzada por Quinault como padre y autor de la ópera francesa, aunque tan encontradas son las opiniones que formaron de él, Boileau, Marmontel, Gretry y otros (1); sino manifestar que en las producciones

(1) Mr. Boyleau critica los versos de Quinault por frios y lúbricos, y manifiesta que necesitaban de la música de Lulli para tener algun calor.

« *Des lieux communs de morale lubrique,*
Que Lulli rechanffa de sons de sa musique. »



de Quinault nada aprendimos, antes por el contrario, con ellas, nos hizo conocer que mucho le habíamos enseñado.

En cuanto á la música de Lulli, ya hemos manifestado nuestra opinion en el curso de esta obra, y nos ratificamos de nuevo en que, si bien su genio pudo crear melodías y combinaciones armónicas agenas de una servil imitacion; tuvo presente el corte, ritmo y sencillez de las españolas, para dar nuevo giro á las suyas, y separarlas del gusto italiano, ya por estarse mejorando este bajo las mismas bases, cuanto por el aborrecimiento que á todo lo italiano se tenia en Francia (1).

Para corroborar mas nuestras opiniones siempre fundadas en documentos históricos respetados hasta el presente por el crédito justo de sus autores, vamos á copiar del autógrafo de Teixidor lo que refiriéndose á la época floreciente de Lulli, dice: «Don Sebastian Duron, joven en esta época por no tener mas que diez y siete años, habiendo pasado á Paris llevado de la gran fama de Lulli, y oido una ópera de las mas sobresalientes de este compositor, siendo preguntado que tal le parecia, respondió con frialdad que era buena la música: replicáronle sobre tan corto elogio como hacia de ella, y dijo que se empeñaba en componerla tan buena ó mejor; y en efecto, lo cumplió en una serenata ú opereta de Quinault que se ejecutó en casa del embajador de España con aplauso ge-

Marmontel por el contrario, hace ver la gravedad, fuerza, y robustez de ellos, segun el objeto que espresaban: y Gretry dice, que Quinault destrozó cruelmente su lengua, é hizo sentir en sus óperas y las de sus sucesores, la molicie y la bajeza del envilecimiento.

(1) El abate Andrés en su *Historia de la literatura*, dice: «Por tres distintas veces hizo Mazarini que pasase de Italia una compañía de operistas italianos, para que la Francia tomase el gusto á aquel espectáculo que formaba las delicias de su nacion; pero la Francia, que entendia poco el italiano, sabia poquísimo de música, y aborrecia al Cardenal sobre manera, miró con desprecio una diversion musical en lengua italiana que le habia proporcionado el aborrecido ministro.»

neral de toda la grandeza de Francia, y admiracion del poeta y de Lulli.—Esta anécdota, continua Teixidor, la debemos á Don Pedro Morreras, arpista que fué de las señoras Descalzas Reales de Madríd, y profesor de un mérito sobresaliente, el cual la sabia de boca de su maestro Don Francisco Llinás, célebre compositor de música de Barcelona, y amigo íntimo de Duron, con el cual tuvo íntima correspondencia hasta que murió éste en la corte de Viena. Añadia, que este hecho facultativo en unos tiempos en que la corte de Madrid aplaudia las modulaciones de Lulli, hizo se le confiriese el magisterio de capilla de la Real de S. M. C. por los años de 1693.»

Estos hechos nos confirman, que Lulli en sus composiciones, imitó las españolas, pues de otro modo no le hubiera sido tan facil á Duron, aun con el atrevimiento que da la poca edad, poder salir airoso de un reto artístico en una capital estrangera, y habiendo calificado de buena la música de su contrario: ni hubiera consentido Quinault dar una obra suya á tan atrevido jóven, ni Lulli á oir la música y elogiarla, si no hubiesen conocido ambos, los adelantos del arte lírico-dramàtico en España; y que ellos, les estaban proporcionando sus triunfos repetidos.

Si Duron á su regreso á Madrid, ocupando la posicion tan ventajosa en el arte que sus talentos con justicia le alcanzaron, y habiendo conseguido tan envidiable victoria en la corte de Francia, hubiera visto algunos adelantos sobre nuestras composiciones lírico-dramáticas en las obras de Quinault y Lulli; ¿no los hubiese introducido con éxito en nuestros teatros tan escasos entonces de novedades, y tan ávidos los cortesanos de imitar todo lo frances? Sin duda alguna: pero Duron no escribió óperas al estilo frances, sino zarzuelas y loas al estilo español, de quien aquel se derivaba.

Es innegable que el buen gusto del pueblo frances hácia los espectáculos dramáticos, fué formado, como dejamos dicho en otro lugar, por los sobresalientes autores á quienes les sirvieron de modelos las obras de nuestros esclarecidos ingenios; y aun cuando la comedia en música perdió su prestigio por la introduccion de las obras líricas de Quinault y Lulli, protegidas por Luis XIV, y conpuestas sobre argumentos y melodias españolas, aunque con formas italianas debidas solo al recitativo en música desechado por nosotros, la Francia aceptó con frialdad estos espectáculos impropios de su educacion dramática, como lo comprueba la creacion de la ópera cómica, que aun hoy, poseyendo en un brillante estado su Grande ópera, y las obras mas notables en este género, de célebres poetas y compositores; es aquel, y no este, el verdadero teatro lírico, formado del clásico lírico español, que es lo que la aproximacion á una verdad sublimemente representada, pide y exige. Asi lo manifiesta, hablando de la poca importancia de la poesia en la ópera, el sabio escritor italiano Maffei, en estas palabras: «Mientras el actual modo de música se conserve, jamas podrá lograrse que un arte deje de ser mutilada por otra, ni que el superior deje de servir miserablemente al inferior; de modo que el poeta viene á ser lo que el violinista cuando toca para el baile.»

Esto es verdad en la opera italiana, mas deja de serlo en la zarzuela española y ópera cómica francesa, puesto que en ambas tienen iguales partes la poesia y la música, el actor y el cantante, el baile y la pintura; formando ese todo completo y encantador que como dice Algarotti, el hombre imaginó para deleitar los ánimos nobles, reuniendo todo cuanto tiene de mas atractivo la poesia, la música, la representacion, el baile y la pintura, para

escitar los afectos, encantar el corazon, y engañar dulcemente el entendimiento. En la zarzuela y ópera cómica, el poeta puede desarrollar de un modo mas natural y mas lato el argumento del drama, preparando con mejor efecto las situaciones musicales ó bailables; y el espectador goza mucho mas, porque tambien le interesa mas, la farsa que tan mágicamente ante sus ojos se presenta, sin tener que sufrir para llegar á las situaciones interesantes dramático-líricas, el cansado, monótono, é insustancial recitativo en música.

Aun cuando eran muchas las obligaciones que á Duron imponia su magisterio por las composiciones que todos los años habia de presentar en la real capilla, tanto latinas como castellanas; escribió, sin embargo, un gran número de serenatas, zarzuelas, é intermedios músicos ó entre actos de comedia, que le valieron los aplausos y elogios de españoles y estrangeros, ya por las melodias tan apropiadas á los conceptos poéticos, cuanto por el estilo, sencillez y buen gusto de ellas.

Cuéntase de tan distinguido compositor, que despues de haber salido de una funcion religiosa en la que la capilla de música ejecutando una obra suya, dirigida por él, tuvo un marcado descuido; Carlos II que estaba oyéndola, y habia notado el desconcierto, le dijo: — Duron, ¿en que consiste que siendo tu eclesiástico, salen mejor ejecutadas las composiciones que escribes para el teatro, que no las que haces para la iglesia? — Señor, contestó Duron, en que en el teatro lleva el compas el diablo, y en la iglesia lo llevo yo. Contestacion que hizo reir á todos los circunstantes, y celebraba muy amenudo dicho soberano.

Teixidor dice, que Duron era tambien poeta y autor de la mayor parte de las poesias castellanas que ponia en música; aunque habiendo visto varias arietas, tonadas,

y juguetes suyos, en ninguno halló escrito ser la poesia y música del mismo, sino en el siguiente, cuya melodia poseemos nosotros.

Estrivillo.

Yo te quiero Gileta,
Yo lo confieso,
Por mas de muchas razones,
Que son si mal no me acuerdo
Las que á mi me hacen mas fuerza
Por esto, y es totro, y aquello.
¿Que te parece?
No nos burlemos:
Oyeme niña
Solo una vez que me quejo,
Pues yo te quiero,
Por esto, es totro y aquello.

Coplas.

Bien te acuerdas Gileta
Que en otro tiempo,
Te servia muy niño
Mi grande afecto;
Y andaba oculto
Mi amante ruego,
Tu deidad obsequiando
Por esto, es totro y aquello.

Muy bien sabes que un dia
Mi pensamiento,
Te encontró y no te dijo
Malo ni bueno:
Y fue el motivo,
Y estuvo el cuento
Que tu no lo escuchases,
Por esto, es totro y aquello.

Aunque siempre buscaba
Luz en tu cielo,
A los rayos cegaba
De tu respeto:
No hallando modo
Por que tu ceño,
La ocasion no me daba
Por esto, es totro y aquello.

Pero ya que á porfía
Del sufrimiento
La cadena se rompe
De mi silencio;
Doy estas voces
Muy en secreto,
Porque quiero las sepas
Por esto, es totro, y aquello (1).

Los grandes conocimientos de Duron en el arte de la música, su crédito en la córte, y el afecto que le profesaba Cárlos II; fueron causa de que este monarca, á ruegos del compositor, crease en su Real capilla varias plazas de violinistas, á pesar de la grande oposicion que se hacia á la introduccion de los violines en la música eclesiástica. No se crea por esto, que dichos instrumentos eran desconocidos ó de poco uso en España, pues en las cámaras de los reyes y altos personajes, en los teatros públicos y particulares, y en todas las diversiones profanas, se usaban, segun la opinion de Teixidor, desde el reinado de los reyes católicos: probándose esta verdad con la relacion de varias fiestas, y los melodramas representados en la córte de los reyes de España desde Felipe II hasta Felipe IV. Y si el llamado *Rebeque* por nuestros mas antiguos poetas, es el violin, como se infiere por llamarse aun hoy este instrumento *Rabaquet* en algunos pueblos de Cataluña; no cabe la menor duda que los violines fueron usados en España desde antes de la dominacion árabe.

Los maestros compositores y escritores de música que, á mas de los nombrados, sobresalieron por sus obras en el siglo XVII, y han llegado á nuestras noticias, son los siguientes:

D. Mateo de Aranda, natural de Castilla la Vieja, au-

(1) Véase en las láminas el número 9.

tor del *Tratado de canto mensurable y contra punto*, y de otro *Tratado de canto llano*. De este autor habla Fetis en su diccionario biográfico, refiriéndose al catálogo de la biblioteca del rey de Portugal, don Juan IV: pero dice ignorar si fueron impresas dichas obras. Nosotros, que no tenemos mas noticias que Fetis sobre este maestro, diremos, sin embargo, que creemos que las dos obras á que hace referencia, se imprimieron en Valladolid, por lo que se desprende de una carta dirigida á D. Juan del Barrio por el sábio maestro de capilla de la catedral de Cuenca, D. Pedro Aranáz y Vives, el año de 1790, la cual obra en nuestro poder, y dice así el párrafo á que nos referimos: «Ni aun Aranda en sus dos obras publicadas en Valladolid, dice nada que no lo hubiesen dicho ya sus antecesores, como habrá V. notado tambien en su *Arte nuevo para tecla y vihuela*, imitado del mismo modo, del de Santa María, como imitó sus reglas de canto llano y contrapunto. Todo está dicho, compañero, solo nos queda á las generaciones venideras, aclarar algunas reglas y simplificar otras, ó bien confundirlas interpretándolas mal, que es lo mas probable» —Fr. Francisco Santiago, maestro de capilla de la catedral de Sevilla por los años de 1630, fué religioso carmelita, y dejó escritas varias misas, motetes y salmos. Segun Fetis, murió en 1646, dejando una reputacion de sábio músico.—D. Andrés Monserrate, capellan de la parroquia de San Martin de Valencia, publicó en esta ciudad el año de 1614, en la imprenta de Pedro Patricio Mey, una obra titulada: *Arte breve y compendioso de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*.—D. Martin de Roa, cordobés, murió el año de 1637, segun Fetis. Roa fué jesuita, y dejó escrito un libro titulado: *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ, libri VI in duas partes distinctis*: en cuya segunda par-

te trata de los címbalos antiguos. Dicha obra se imprimió en Lyon en 1667.—D. Luis de Ribayaz, natural de Vitoria; en el año de 1677, publicó en Madrid una obra titulada: *Luz y norte musical*.—D. Juan de Montiel, maestro de capilla de la catedral de Córdoba desde el año de 1618 hasta el de 1637, en que murió: D. Francisco Humanes, que le sucedió en el magisterio en diciembre de 1637 hasta el 8 de agosto de 1656: D. Jacinto Antonio de Mesa, que ocupó dicha plaza en 5 de octubre de 1656 hasta el 15 de octubre de 1683; y D. Juan Pacheco Montion, que por muerte de Mesa entró á ocupar su destino en 2 de diciembre de 1684 hasta abril de 1706, fueron sobresalientes compositores, que ganaron sus plazas por rigurosa oposicion. Aun se conservan algunas obras de estos maestros en los archivos de dicha catedral, entre las cuales, hay un motete á ocho para el dia de la Candelaria, *lumen ad revelationem*, de Mesa, á dos órganos y bajones; y el *Benedictus* de los tres dias de Semana Santa al fin de los *Laudes*, de Pacheco, á fabordon con el canto llano de sexto tono, de un gran mérito artístico.—El caballero Pomar, natural de Valencia, autor de un órgano con cinco teclados, que regaló á Felipe IV, con cuya invencion, logró dividir el tono en cinco partes, y la octava en treinta y una.—D. Sebastian Lopez de Velasco, maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid, en el año de 1648, dió á luz en dicha córte, adicionado y corregido, el *Arte de canto llano con entonaciones comunes de coro y Altar y otras cosas diversas*, de Francisco Montanos. — Pedro de Ruimonte, natural de Zaragoza, segun Fetis, y maestro de capilla de los archiduques Alberto é Isabel, publicó en Amberes el año de 1614 una obra nominada: *El Parnaso español de madrigales y villancicos, á cuatro, cinco, y seis voces*.—Urban de Vargas, maestro

de Capilla del Pilar de Zaragoza por los años de 1645, fué gran compositor y autor de varias obras de todas clases.—Don Juan Carles, médico, natural de Lérida, publicó en 1626 una obra con el título de, *La Guitarra española de cinco órdenes*.—Don José Torices, compositor de música muy celebrado á últimos del siglo XVII, y grande organista, fué discípulo de Don Andres Lorente y condiscípulo de Don José de Torres. Estos dos compositores siguieron la escuela del ciego de Daroca, de quien era discípulo Lorente, por ser en la que se educó este y la mejor de aquel tiempo.—Don Esteban Brito, maestro de capilla de la catedral de Málaga, habiéndolo sido antes de la de Badajoz. Segun Fetis, en la biblioteca del Rey de Portugal existian antiguamente las obras siguientes de Brito: *Tratado de Música*, manuscrito n.° 515: *Motetes* á 4, 5, y 6 voces, número 569: *Motete, Exsurge Domine*, á 4 voces, número 805: y *Villancicos de Natividad*, número 597.—Don José Ruiz de Samaniego, maestro de capilla de la Iglesia del Pilar de Zaragoza en 1660, fué compositor esclarecido en todos los géneros de música, habiendo compuesto infinitas obras, segun nuestro distinguido amigo Don Valentin Meton, organista y maestro actual de dicha iglesia.—Don Antonio Pujol y el licenciado Don Francisco Valls, maestros de capilla de la catedral de Barcelona: Don Pedro Olivellas de la real capilla del Palao en dicha ciudad: y Don José Rusell de la catedral de Toledo, fueron sobresalientes compositores y maestros distinguidos.—D. Luis Brecneo, contemporáneo de Mersenne, quien hace un elogio grande de su mérito en la obra titulada: *Armonia Universal*. Segun Fetis, se publicó en Paris el año de 1626 una obra de Brecneo, titulada: *Método muy facilísimo para aprender á tañer la guitarra*.—Don Nicolas Diaz de Velasco,

profesor de música al servicio del rey Felipe IV, en 1640, publicó en Nápoles su sistema de cifras para la guitarra bajo el nombre de, *Nuevo modo de cifras, para tañer la guitarra con variedad y perfeccion*.—Don Francisco Humanes Aldama, maestro de capilla de la iglesia del Pilar de Zaragoza en 1669. (1) Aun se conservan de este escelente compositor varias lamentaciones, motetes, y misas de gran mérito.—Don Sebastian Alfonso, racionero y maestro de capilla del Pilar de Zaragoza. De las muchas obras que compuso, existen, un *miserere*, y gran número de *motetes* y *villancicos*.—Don Diego de Caseda, maestro tambien del Pilar de Zaragoza, de quien se cuentan treinta y cinco obras diferentes de reconocido mérito. No se sabe la época en que entró á ocupar el magisterio, pero segun un acuerdo del cabildo de dicha iglesia, fecha 30 de Junio de 1695, remitiendo á la junta de hacienda un memorial de la viuda de dicho maestro, que pedia se le entregasen los papeles de música pertenecientes á su difunto esposo; inferimos que ocupó dicha plaza por fallecimiento de D. Sebastian Alfonso, acaecido en 1676; y que habiendo sido nombrado organista D. Gerónimo Latorre en 21 de Agosto de 1677, por muerte de Caseda, ocupó aquel su plaza en 3 de Marzo de 1695.—D. Francisco Puesdena, compositor español y maestro de la real capilla de Nápoles: en 1692 se ejecutó en Venecia una ópera suya titulada: *Gelidaura*. Esta noticia, sacada del diccionario biográfico de Fetis, es un comprobante mas, á los que llevamos espuestos, sobre nuestros conocimientos de entonces en el arte, y en todo género de música.—Don Juan Caramuel, natural de Madrid, donde nació el año de 1606, llegó á ser obispo de Vigévano. Fué autor de gran número de obras

(1) Creemos que este Humanes sea el mismo de la Catedral de Córdoba, que pasaria de esta iglesia á la del Pilar.

de música, entre las cuales se encuentra la titulada: *Arte nueva de la música inventada año* 600; *desconcertada por Guido Aretino, restituida á su nueva perfeccion por Fr. Pedro de Ureña, y reducida á breve compendio por J. C. etc*,, impresa en Roma por Fabio de Falco año 1669.—Don Sebastian Aguilera, compositor y organista de Zaragoza, donde publicó el año de 1618 varios *Magnificat*, á 4, 5, 6 y 8 voces, en los ocho tonos de la iglesia.—Don Andres Escobar, compositor español, y músico de la Catedral de Coimbra. Segun Fetis, hizo un viage á la India, fijando despues su residencia en el reino de Portugal, donde escribió una obra, que ha quedado manuscrita, titulada: *Reformacion del canto llano.*—Don José Urroz, distinguido compositor y célebre organista de la catedral de Avila. Sus obras son reputadas como de gran mérito, entre las cuales descuellan, un *Tedeum* á 8 voces con acompañamiento de órgano, un *Magnificat*, y una misa obligada de dicho instrumento.—Don Francisco Corbera, dedicó á Felipe IV su obra tituladada: *Guitarra española y sus diferencias de sones.*—Fr. Juan Piñeiro, natural de Estremadura, fué uno de los mejores músicos de su tiempo, y segun Fetis, formó buenos discípulos. En la biblioteca real de Lisboa existian las siguientes composiciones de aquel autor: *Ave regina cœlorum*, á doce voces, y un *Affliccio una*, á seis voces.—Don Antonio de la Cruz Brocarte, maestro compositor y organista de la catedral de Zaragoza; sus obras tanto para órgano, cuanto para voces, son reputadas como unas de las sobresalientes de fines del siglo XVII.—Don Teodoro Ortells, maestro de capilla de la Catedral de Valencia. Fué uno de los maestros mas célebres de su época, y de los que mas honor dieron á la escuela valenciana tan reputada desde el siglo XVI. Sus obras son conocidas en la mayor parte de las catedrales de España,

conservándose muchas de ellas en el archivo de la catedral de Valencia, y en la biblioteca del Escorial.—Don Manuel Pina, músico español al servicio del rey de Portugal á principios del siglo XVII. De sus obras, segun Fetis, no se conservan sino varios cánticos para el dia de Navidad y principales fiestas de los santos, bajo el siguiente título: *Villancicos y romances de la natividad de Jesucristo y otros santos.*—Don Antonio Lopez, compositor popular, y autor de la música de gran número de loas, entremeses, zarzuelas etc., entre las que se cuentan *Alfeo y Aretusa*, *Euridice y Orfeo* y otras muchas.—D. Cárlos Patiño, presbítero y maestro de capilla del real monasterio de la Encarnacion de Madrid, por los años de 1660. Sus numerosas composiciones llevan el sello de la originalidad y el talento músico; y segun Eslava, apenas hay catedral que no posea alguna de este autor, conservándose muchas en el monasterio de la Encarnacion, y en el Escorial. Escribió con pureza á dos y tres coros, y supo sacar un gran partido de los diálogos y reuniones de diversos coros al estilo de su época. En la capilla Real de Madrid, segun un catálogo que poseemos, se deben conservar de este maestro, un *Responso de difuntos* á 8, y un *Magnificat* de batalla, tambien á 8.—Don Juan Francisco Losada, natural de Castilla, fué un buen literato y un gran compositor en su época. Dedicado esclusivamente á las composiciones teatrales, segun Perez, puso en música muchas zarzuelas y grandes fiestas de Calderon y de Solis, para las córtes de Felipe IV y Cárlos II, entre las cuales se encuentran: *El laurel de Apolo, El golfo de las sirenas, El castillo de Lindabridis, Fieras afemina amor, y Celos aun del aire matan.*—Don Juan García Salazar, presbítero, y maestro de capilla de la catedral de Zaragoza por los años 1691. Segun Eslava, fué uno de los compositores mas escelentes de su tiempo, tanto por

su genio como por su talento; distinguiendole de sus contemporáneos, la verdad de la espresion en las palabras, y el buen gusto en sus melodías.—Fr. Tomás Gomez, natural de Castilla la vieja, abad de la órden Cirterciense, y gran erudito en teología y filosofía. Murió en Barcelona el año de 1668, y dice Fetis, que se le atribuye un tratado de música titulado: *Reformacion del canto llano*.—Don Pedro Rodriguez, contemporáneo de Losada, fué como él compositor dramático, poniendo en música muchas zarzuelas, loas, fiestas y entremeses. Entre las obras que, segun Perez, se conocen por suyas, se hallan: *Apolo y Climene*, *Hercules y Antéo*, *Los tres mayores prodigios*, *El alcazar del secreto*, y la *Púrpura de la Rosa*.—D. Diego Pontac, presbítero y maestro de capilla de la iglesia catedral de Granada hasta el año de 1614, que ascendió al magisterio de la catedral de Santiago de Galicia; pasó de este punto, á Zaragoza en 7 de setiembre de 1646, por haber sido nombrado maestro de capilla de La Seo, plaza que ocupó hasta el año de 1650, en que se le confirmó el magisterio de la catedral de Valencia. Dice D. Hilarion Eslava, de quien tomamos estas noticias, que las pocas obras que ha podido hallar del maestro Pontac, existen en los archivos de la real capilla de Madrid y del monasterio del Escorial, juzgando por ellas el gran mérito del autor, especialmente en la correccion. Sin duda alguna ha padecido una equivocacion el Sr. Eslava nombrando el archivo de la Capilla real de Madrid, ó las obras de Pontac han sido llevadas á dicho archivo despues del año de 1830; puesto que en el inventario de papeles de música de la real capilla, que en el año de 1827 hizo el maestro Federici, cuyo inventario poseemos firmado por dicho maestro (1) y adicionado

(1) En el inventario que poseemos y que perteneció á D. Francisco Andrevi,

hasta el año de 1830 por D. Francisco Andrevi, no hemos encontrado ninguna obra de Pontac. Asi como de D. Sebastian Duron, de quien dice Eslava no existir en el mencionado archivo ninguna composicion, por haber sido presas de las llamas en el incendio de 1734; hemos hallado, en el ya citado inventario las obras siguientes: *Misa de difuntos* á 8 sin borrador ni año; *Tedet* á 10 sin borrador ni año; *Pelime consumptis* á 8; y *Letania de los santos* á 8. — Abraham Chiia; la biblioteca del Vaticano adquirió á principios del siglo XVII, un manuscrito que contiene un tratado completo de música de este escritor, judio y natural de España, y de cuyos talentos se conservan aun varias y escelentes obras de Geometria. Fetis dice, no haber podido averiguar la época en que floreció Chiia, pero que debe ser anterior á la en que aparecieron sus obras, pues segun los datos consultados, fué discípulo del célebre Moises Hadáarscian, una de las lumbreras del pueblo hebreo, espulsado como sus demas hermanos en el reinado de Felipe III.—El Padre Fr. Francisco Melchor de Montemayor, monje de la orden de San Gerònimo del monasterio del Guadalupe. Fué, segun Eslava, uno de los mas notables compositores de la segunda mitad del siglo XVII. En la *historia universal de nuestra señora de Guadalupe* del P. Fr. Francisco de san José, impresa en el año de 1743; se lee con referencia á Montemayor, que era uno de los buenos maestros de capilla de su tiempo; que tomó el hábito de avanzada edad; que en su siglo era conocido con el nombre del maestro *cabello*; y que se guardaban en el archivo del monasterio, cuatro tomos en folio en donde estaban sus obras.

se halla escrito de puño y letra de Federici lo siguiente; « En el año de 1827 que entré á servir la maestria de la real Capilla, me hice cargo de todas las obras de música mencionadas en este inventario. Francisco Federici.»

CAPÍTULO XXI.

La primera y la segunda mujer de Cárlos II.—Testamento de éste.— Nueva dinastía en España.—Guerra de sucesion.—Pérdidas de España en grandeza, artes y ciencias.—Creacion de varios establecimientos.—Pérdida de nuestras costumbres y teatro.—Proteccion de Felipe V á la ópera estranjera.—Id. de su esposa Doña Isabel de Farnesio.—Teatros de los *Caños del Peral*.—El marqués Scotti. —Los arquitectos italianos Sachetti, Galuci, y Banobia, y el ingeniero español Medrano.—Primera ópera italiana en el teatro del Buen Retiro.—Comparacion entre los adelantos de las demás naciones con los nuestros.—Pergolesi.—Terradellas.—Sus obras.—Revolucion causada por sus doctrinas.—Su muerte.—Pedro Alberto Vila. — Abos.— Ordoñez.— Perez.—Nasell.—José Felipe.— A quien debemos nuestra decadencia.

Muere la reina D.ª María Luisa de Borbon, primera mujer de Cárlos II en 12 de febrero de 1689, y la necesidad que el trono de España tenia de un sucesor, hacen se aceleren las segundas nupcias de aquel monarca con D.ª Mariana de Neuburg, que se celebraron en Valladolid el 4 de mayo del mismo año, con grandes fiestas de músicas, comedias, mascaradas, cañas, toros y fuegos; repitiéndose los festejos á la entrada de los augustos esposos en Madrid, el dia 22 de dicho mes y año.

Todo lo que tuvo de buena, caritativa y querida de su esposo (1) y del pueblo, la desgraciada D.ª María, fué

(1) *En el Diccionario histórico, ó biografía universal compendiada*, se lee que habiendo ido al Escorial Cárlos II con la esperanza de restablecer su quebrantada salud, deseó ver el sitio destinado para su propia sepultura, y despues de haber mandado abrir los sepulcros de sus antecesores, hizo lo mismo con el de su esposa María Luisa; y prorumpiendo en llanto al verla, quiso abrazarla, y estorbándolo los circunstantes, dijo al abandonar aquella estancia: «*Adios, querida princesa, vendré á hacerte compañía antes de un año.*» Y el infortunado monarca cumplió su palabra.

de intrigante, astuta y aborrecida D.ª Mariana, culpada por muchos, segun el P. Flores, de la debilidad de espíritu que cada dia aumentaba en el rey, á quien dominaba á su antojo, y quien á pesar de conocer las intrigas y manejos de su confesor el padre Matilla, el conde Adanero, y el músico Matheuchi, triunvirato de la reina, no pudo nunca oponerse á ellos por su genio pusilánime y su ningun carácter.

Confia el impotente Cárlos el secreto de sus aflicciones al cardenal Portocarrero, y éste le propone para confesor, mas como seguridad de su privanza, que como medio de conjurar el mal, al tristemente célebre Fr. Froilan, catedrático de teología en el convento de Santo Tomás de Alcalá de Henares, quien llenando de escrúpulos la imaginacion del regio penitente, le hace creer que está hechizado y aumenta su insensatez.

La reina pone en juego toda su astucia y poder, y triunfa del nuevo confesor entregándolo al tribunal de la Inquisicion; mas no del astuto Portocarrero, que logra la gobernacion del reino á la muerte del soberano, acaecida el dia 1.º de noviembre de 1700, y que pase la sucesion de la corona de España á la casa de Borbon; haciendo cierto el cantar popular del tiempo de la anterior reina, que decia:

Parid bella flor de Lis
En afliccion tan estraña;
Si paris, paris á España,
Si no paris, á Paris.

En efecto, España principió el siglo XVIII con la dinastía francesa (1) y el fin de la austriaca, principio y fin

(1) La cláusula del testamento de Cárlos II, por la cual pasa la corona de España á la casa de Borbon, está concebida en estos términos: «Y reconociendo,

que produjo la lucha cruel y desoladora llamada *guerra de sucesion*, que acabó con las pocas glorias españolas que quedaban, para hacer esclavas á las generaciones venideras de las ideas y conocimientos de la Francia, por tanto tiempo uncida al carro triunfante de nuestra ilustracion y cultura.

Aquí esclamaremos con Clavijo: (1) «¡La fortuna de la casa de Austria, despues de dos siglos de imperio, ceder debilitada el cetro de las Españas, cuyos límites abrazan ambos mundos, á la familia de Borbon su competidora! ¡Verse triunfantes y adoradas en Madrid las cautivas Lises de Francisco I en lugar de las caudales águilas de Cárlos V! ¡Sentarse el descendiente de Enrique IV del Bearnes sobre el trono de Felipe II!»

Cosas son estas en verdad, que si bien como dice el mismo autor, hacen que Felipe V sea en el gran cuadro de nuestra historia, un término de prespectiva en donde llegaron á verse reunidas las mayores distancias, tambien sea un término fatal de nuestra originalidad, grandeza de hechos, costumbres, independencia, ciencias y artes.

El nieto de Luis XIV, nacido en una córte rival de nuestras glorias, lleno de vida y entusiasmo patrio, en la florida edad de diez y siete años, educado por el gran Fene-

conforme á diversas consultas de ministros de Estado y Justicia, que la razon en que se funda la renuncia de las señoras Doña Ana y Doña María Teresa, reinas de Francia, mi tia y hermana, á la sucesion de estos reinos, fué evitar el perjuicio de unirse á la corona de Francia: y reconociendo que viniendo á cesar este motivo fundamental, subsiste el derecho de la sucesion en el pariente mas inmediato, conforme á las leyes de estos reinos, y que hoy se verifica este caso en el hijo segundo del delfin de Francia: por tanto, arreglándome á dichas leyes, declaro ser mi sucesor (en caso que Dios me lleve sin dejar hijos) el duque de Anjou, hijo segundo del delfin, y como á tal le llamo á la sucesion de todos mis reinos y dominios, etc. etc.

(1) *Elogio de Felipe V rey de España,* premiado con el primer premio de la Academia española, el año de 1779.

lon y el sabio Fleuri, y señor de un reino sin fuerzas ya para defender su heroico nombre, no debia hacer otra cosa que subyugarlo á la Francia para acabar de una vez con su altivez y orgullo, y hacer imperecederas las significantes palabras de su opulento abuelo: *Ya no hay Pirineos.*

El emperador Leopoldo I de Austria, queriendo defender los derechos que creia tener á la corona de España, á pesar de la última voluntad de Cárlos II (1), forma la liga de la *grande alianza* con Inglaterra, Prusia, Holanda, Portugal, Polonia, Dinamarca y varios principados del imperio, para sentar en el trono de San Fernando á su hijo segundo el archiduque Cárlos, bajo el título de Cárlos III. El duque de Anjou, despues de haber sido proclamado rey de España en la córte de Versalles con el nombre de Felipe V, hace su entrada triunfal en Madrid el dia 18 de febrero de 1701, de donde los azares adversos de la guerra con el archiduque, le obligan á salir por dos veces con toda su corte, para darle entrada á su feliz adversario: y la España en tan horrible lucha de ambicion estranjera, vése invadida por numerosas legiones estrañas, que ya en favor de uno ú otro pretendiente, destruyen sus pocas riquezas como país conquistado, tálan sus campos, incendian y saquean sus ciudades, aminoran sus hijos, y tremolan por do quiera el pendon de esterminio y muerte.

La célebre batalla de Villaviciosa y luego el tratado de Utrecht, ponen término á tan sangrienta lucha, y en el

(1) Cárlos II, prevenia tambien en una cláusula de su testamento, que el duque de Anjou, su heredero, se casase con la archiduquesa de Austria Doña María Josefa, hija del emperador Leopoldo; y Luis XIV cumpliendo con la última voluntad del difunto rey, la pidió en matrimonio para su nieto. Mas la córte de Viena rechazó este enlace, y entonces se efectuó el casamiento de Felipe V con doña María Luisa de Saboya, en la ciudad de Figueras el dia 3 de Noviembre de 1701, celebrándose despues las bodas en Barcelona el dia 8 del mismo mes, con salvas, iluminaciones y fuegos artificiales.

año de 1713 queda Felipe V en quieta y pacífica posesion del trono español, á los trece años de una guerra inolvidable para las generaciones españolas.

Empero si bien el tratado de Utrecht dió una paz tan deseada á España, esta perdió con él casi la mitad de sus dominios, y acabó de perder su categoría é importancia entre las naciones de Europa; y la que un tiempo estuvo á la cabeza de todas las naciones, como dice Cantú (1), quedóse muy detras de todas ellas, pues si Felipe V detuvo su decadencia, no dió principio á la restauracion, por verse obligado á secundar la política de su abuelo.

«Natural era, escribe Ticknor (2), que Felipe V desease restaurar la dignidad intelectual del país que con tanta generosidad y tales sacrificios le habia aceptado por rey; pero mientras duró la guerra esta absorvió necesariamente toda su atencion, y terminada que fué, luego se echó de ver que aunque acometió la empresa con ardor, no tenia ni el carácter personal ni las condiciones indispensables para llevarla á cabo. A pesar de sus esfuerzos y diligencias para asimilarse al pueblo que le reconocia por Señor, siempre fué Felipe V un estranjero poco informado de su carácter y costumbres, y por mas que hizo, nunca pudo congeniar del todo con su nacionalidad propia y peculiar. Habíase educado este príncipe en la córte de su abuelo Luis XIV á la sazon la mas brillante de Europa, y en la que las letras eran no solo reputadas como parte integrante de la educacion, sino como honra del imperio; era ademas de carácter algun tanto indolente, y así nunca manifestó gran resolucion ni una aficion decidida á determinadas formas de cultivo intelectual, si bien no carecia de

(1) *Historia universal*, tomo VI.
(2) *Historia de la literatura española*, tomo IV.

buen gusto para apreciar la refinada elegancia á que estaba acostumbrado y formaba la base principal de su educacion; en una palabra, era francés, y como tal, nunca olvidó el imprudente consejo de su abuelo Luis XIV de acordarse que lo era.»

Bajo el patron francés se crearon, el seminario de Madrid consagrado á la educacion de la nobleza, la academia de guardias marinas de Cádiz, la biblioteca real de la corte, la academia de la historia, la médica matritense y la academia española. Y aun cuando en la real cédula para la creacion de este cuerpo, se lee que la esperiencia universal habia demostrado que la felicidad de una monarquía se hallaba en el estado floreciente de las ciencias y las artes (1); las artes y las ciencias españolas, sin embargo, ocuparon entonces y han venido ocupando generalmente hasta nuestros dias, el triste lugar de imitadoras de los adelantos franceses, ó ensalzadoras de sus glorias literarias y artísticas, y deprimidoras de las nuestras de quien aquellas se formaron.

« Para nosotros, dice con sentido acento nuestro sabio Don Agustin Duran (2), desaparecieron, con los postreros años del siglo XVII, todas las memorias gloriosas, todo el vigor nacional, todo lo que fuimos; y comenzó el

(1) En la cédula de Felipe V para la creacion de la real academia española, se lee lo siguiente: » Este designio, dice el rey, ha sido uno de los principales que concebí en mi real ánimo luego que Dios, la razon y la justicia me llamaron á la corona de esta monarquía, no habiendo sido posible ponerle en ejecucion entre las continuas inquietudes de la guerra: he conservado siempre un ardiente deseo de que el tiempo diese lugar de aplicar todos los medios que puedan conducir al público sosiego y utilidad de mis súbditos, y al mayor lustre de la nacion española... La esperiencia universal ha demostrado ser ciertas señales de la entera felicidad de una monarquía cuando en ella florecen las ciencias y las artes, ocupando el trono de su mayor estimacion, etc.

(2) Romancero general, tomo I.

siglo XVIII sometiéndonos á la dinastía francesa, que nos impuso las costumbres, la política, la administracion y la literatura de su patria. Bajo este fatal influjo desapareció la España moralmente; y su poesía grande, noble y original, espiró con élla y con su nacionalidad despues de haber sido ambas víctimas del despotismo, de los errores políticos de sus mal aconsejados gobernantes, y del abuso que hicieron de sus fuerzas y aun de sus prosperidades.»

Con efecto, la poesía al par que la música española acabaron de perder en esta época, su fresco y galanoso ambiente natal, la pintura su lozanía y pureza, la arquitectura su sencillez, las ciencias su originalidad, y todas ellas, en fin, la encantadora libertad y el sacro fuego patrio que tanto inspira al artista y al hombre científico.

Nuestras costumbres se acabaron con nuestro carácter nacional, y aunque el aire que se respiraba era mas vital que el del reinado de Cárlos II, no tenia la pureza española, y si era saludable á la vida material, entristecia la intelectual, ajando el amor propio el *somos franceses*, é infundiendo esta idea la indolencia del cuerpo y la inaccion del pensamiento.

Se acabaron los esclarecidos y valientes militares como Fernandez de Córdoba, Jorge de Montemayor, Garcilaso de la Vega, Ercilla, San Ignacio de Loyola, Cervantes, Lope de Vega y otros muchos; que si con valor empuñaban la espada para defender su patria, con entusiasmo la inmortalizaban sus plumas en inspiradas obras, que armonizaban con espresivas y sencillas melodias acompañadas de bien acordados instrumentos. (1)

(1) Sabido es que Fernandez de Córdoba fué poeta, cantor escelente, y tocador de laud; que Garcilaso de la Vega, tio del célebre Fernando Laso, fué insigne profesor de música, como llevamos ya dicho, y diestrísimo en la vihuela y arpa, segun puede verse en la biografía que inserta en su primer tomo *El Parnaso español*; y

Se acabaron los ilustres varones que en elegantes y fluidos versos elogiaban los talentos españoles tanto literarios como artísticos, inmortalizando sus nombres y su mérito, y haciendo grande y envidiada á la nacion que los producia. (1)

que San Ignacio de Loyola, segun Perez, fué el autor de la marcha real llamada *Austriaca*, que desde Cárlos V duró hasta la dinastía de Borbon.

(1) Como nuestro principal objeto es narrar las glorias españolas en el arte de la música, serános permitido copiar á continuacion los hermosos versos que hacen referencia á los músicos españoles, insertos en el clásico y magnífico poema que, con el título de *Casa de la memoria* escribió nuestro sabio y erudito poeta y músico D. Vicente Espinel; seguros de que serán leidos con gusto, tanto por los elogios que en ellos se tributan á ingenios españoles, cuanto por el mérito de la poesía.

Fué *Francisco Guerrero* en cuya suma
De artificio y gallardo contrapunto,
Con los despojos de la eterna pluma,
Y el general supuesto todo junto,
No se sabe que en cuanto el tiempo suma
Ningun otro llegase al mismo punto,
Que si en la ciencia es mas que todo diestro,
Es tan grande cantor como maestro.

—

Otro es *Navarro*, á quien con larga mano
Concede el cielo espíritu divino,
Consonancia, artificio soberano,
Estilo nuevo, raro peregrino,
Tal que en cualquier trabajo será en vano
Del que seguir quisiera su camino,
Que es don particular del cielo infuso
Que no puede aprenderse con el uso.

—

Estaba el gran *Ceballos*, cuyas obras
Dieron tal resplandor en toda España,
Junto á *Rodrigo Ordoñez*, cuyas obras
Bastan á enriquecer la gente estraña:
Tú, *Voluda*, que en nuevo estilo cobras
Fama que eternamente te acompaña,
Junto al divino *Galvez*, cuya gala
No es sugeto del cielo quien la iguala.

Cesaron de crearse nuevos cantos populares de aquellos cuya tradicion conservada por el pueblo, aun admiramos por su melancólica y dulce poesía, sus tiernas y apa-

. . . .

De un sugeto vi allí la efigie pura
Que aquel gran *Cabezon* vá dando caza,
En el órden de tecla y compostura
Sin esceder un punto de su traza,
El término, caudal, desenvoltura,
Y las divinas manos de *Peraza*,
Y el divino *Salinas* allí estaba,
A quien todo el colegio respetaba.

—

Castillo puro y singular sugeto
En competencia el instrumento afina;
En la disposicion docto y discreto,
Mano y composicion alta y divina:
Bosque en la pluma y ordenar perfeto
De veloz mano izquierda peregrina,
Dulce, apacible, regalado y casto,
Y que al recibo escede con el gasto.

—

Con voz suave y con veloz garganta,
Pura, distinta, dulce y claro pecho
En regalado canto se levanta
Primo, y el coro deja satisfecho;
En competencia suya *Antolin* canta,
Pretendiendo el asiento por derecho,
Mas *Martin de Herrera* que es del alma,
Al uno escede, al otro lleva palma.

—

. . . .

Doña Francisca de Guzman se via
Sereno el rostro en movimientos graves
Tener suspensa aquella compañía
Con acentos dulcísimos, suaves,
Con la voz y garganta suspendia
Al escuadron de las cantoras aves,
El aire rompe, y pasa por el fuego,
Al cielo llega, y vuelve al suelo luego.

—

En la divina mano el instrumento

sionadas melodías, y su conjunto tan encantador y deleitable. Hasta la marcha real fué importada de Francia relegando al olvido la austríaca, y la conservada hasta entonces nominada de D. Jaime el Conquistador (1).

Se acabó, en fin, nuestro ser original para convertirnos en un casi no ser imitativo; nuestro principio glo—

Doña Isabel Coello tiene y templa,
Oyelo el soberano coro atento,
Y la disposion y arte contempla,
La hermosura celestial talento
Que al mas elevado corazon destempla,
Garganta, habilidad, voz, consonancia,
Término, trato, estilo, y elegancia.

—

Llegó *Doña Ana de Suazo* al coro,
De *Agustina de Torres* prenda cara,
Y de voz y garganta abrió el tesoro,
Diestra, discreta, y una y otra rara:
Y guardando al pasaje su decoro
Los labios mueve sin mover la cara;
Mostró siguiendo tan discreta senda
Ser de tal madre soberana prenda.

—

Oyense de una y otra parte acentos
De estos sugetos y otros muchos juntos,
Gallardas voces, graves instrumentos,
Galas, pasajes, quiebros, contrapuntos:
Lleva el compas en tales movimientos
Guerrero, y forma regalados puntos;
De oir quede suspenso, y elevado,
De mis intentos y de mí olvidado.

—

Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* y el *Peregrino en su patria*; Cervantes en su *Viaje al Parnaso*; Boscan en sus *Estancias*; Hernandez de Velasco, Juan de la Cueva, Cristóbal de Mesa, y otros varios ingenios, han dedicado sus plumas á elogiar los taléntos privilegiados, tanto contemporáneos como anteriores á ellos.

(1) En otro lugar insertaremos algunos de nuestros cantares populares como hemos ofrecido, haciéndolo ahora de la marcha importada por Felipe V, denominada hoy granadera; y la marcha nuestra de D. Jaime el Conquistador, la que debemos á la amabilidad y buenos deseos del profesor D. Ramon Pairot, residente en Barcelona. Véase en las láminas los números 10 y 11.

rioso, para arrastrar un fin degradado; nuestro independiente y brillante pasado, para esperar y aun elogiar un porvenir de servilismo artístico y literario (1).

El teatro español, espejo de nuestras costumbres, y modelo de todos los de Europa, se pervirtió como el de Grecia y Roma, y fué satirizado como sus grandes ingenios, por modestas medianias francesas, y preceptistas rutinarios españoles (2).

La etiqueta de la corte de Felipe V prohibió asistir á los espectáculos públicos; en el teatro del Buen Retiro se representaban pocas obras españolas; las comedias de Calderon y otros autores, así como los autos sacramentales, se adulteraron por el poeta favorito del rey, D. Antonio Zamora y otros escritores, para adular el poder del

(1) El sábio filólogo y escelente literato Mr. Jossé, en la introduccion á su *Gramática española razonada,* se espresa en estos términos: «Felipe V, mas francés que español, de genio tan limitado cuanto lo era vasto el de su abuelo, frustró las esperanzas que un descendiente de Luis XIV hubiera debido justamente inspirar. Sus sucesores imitaron su abandono: la nacion, degradada por sus gobernantes, acabó de perder en breve la poca representacion que le quedaba; y la Europa confundió en su desprecio comun á su gobierno, sus instituciones, sus habitantes y su idioma; y se los representó como sumergidos en la mas profunda barbarie.—Esta preocupacion injusta de que está imbuido aun el vulgo, es debida en parte á escritores ignorantes ó de mala fe, que han tenido un placer en desacreditar la literatura española, que en verdad tenia adquiridos grandes títulos á su indulgencia, y aun diremos que á su agradecimiento. En ella encontró modelos el gran Corneille, y nuevo Promotéo, robó algunas chispas del fuego de su genio: en ella encontró á Gil Blas el novelista Le Sage, y el tierno Florian su Galatea y sus novelas. ¡Cuántos otros esplotaron aquella rica mina! ¡Cuántos plagiarios ignorantes, seguros de no ser descubiertos, se vieron en la república de las letras coronados de laureles que nunca estuvieron en el caso de merecer!»

(2) D. Ignacio Luzan, diplomático aragonés, en su *Poética,* condenó nuestro teatro: mas tarde D. Agustin Montiano sobrepujó á Luzan; D. Nicolás Fernandez de Moratin, padre de D. Leandro, siguió las mismas huellas, y D. José Clavijo y Fajardo, superó á todos ellos.—Oyanguren, Nipho, y Latre, en distintas épocas, salen á la defensa de nuestros autores drámaticos, pero era ya tarde. El teatro español habia desaparecido con toda su riqueza y nacionalidad.

primer Borbon (1); la música de las pocas zarzuelas que se ejecutaban en la corte, cuyos libretos fueron escritos por Zamora, Aoiz, Villaroel, Urrutia, y Cañizares, participó del mismo gusto y carácter que la poesía y argumentos sobre que se escribia, y las trabas y mal gusto de los teatros públicos hicieron desertar á gran número de sus muchos partidarios (2).

(1) En el auto titulado: *Adios por razon de estado*, de Calderon, vemos los versos siguientes:

Madrid, dosel, córte y centro
Del católico Felipe
Quinto, que heredando á un tiempo
Del cuarto la gallardía,
La hermosura del primero,
Del tercero la piedad
Y del segundo el ingenio etc.

En el nominado *Indulto general* del mismo autor, se agregan, entre otros muchos, los versos que siguen:

En la corte mas escelsa,
Dosel del mayor monarca,
Jardin de la mas suprema
Flor de Lis, que á España ilustra;
En la mas docta academia
De las letras y las armas, etc. etc.

Lo mismo sucede en otras producciones.

(2) Para que se tenga una idea de las trabas que se le impusieron á nuestro teatro, copiaremos algunas reglas de las dictadas por el consejo de Castilla, de acuerdo con los teólogos, para el órden de los espectáculos.—I. Que las compañías fuesen seis ú ocho, y que se prohibiesen las llamadas de la legua en que andaba gente perdida en los lugares cortos.—II. Que las comedias se redujesen á materias de buen ejemplo, formándose de vidas y muertes ejemplares, de hazañas valerosas, de gobiernos políticos, y que todo esto fuese sin mezcla de amores; que para conseguirlo se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habian representado, especialmente los libros de Lope de Vega que tanto daño habian hecho en las costumbres.—III. Que en ningun lugar del reino se representase comedia sin que llevase licencia del comisario del consejo.—IV. Que se moderasen los trajes de los comediantes, reformándose los guarda infantes de las mujeres, el *degollado* de la garganta y espalda, y que en la cabeza no sacasen nuevos usos ó modas, sino la

Durante el reinado de la primera mujer de Felipe V, doña María Luisa de Saboya, madre de Luis I y Fernando VI, con la encarnizada lucha de *sucesion* y la intranquilidad de la corte, fué viviendo el teatro casi abandonado, aunque se representaban de vez en cuando ante los monarcas, zarzuelas y comedias de los poetas y compositores contemporáneos, y de los anteriores á su reinado; siendo escuchadas y aplaudidas por los augustos esposos, mas bien por aparentar españolizarse, que por entender y gustar de las bellezas del idioma y la sencillez de la música.

Esto nos lo confirma la primera tragedia de Corneille que se tradujo del francés por el marqués de San Juan, titulada: *Cinna*, el mismo año de terminada la guerra; y despues, el que ocupando el trono español la segunda esposa de Felipe, doña Isabel de Farnesio, hija y heredera

compostura del pelo que se usase. —V. Que ningun hombre ni mujer pudiese sacar mas de un vestido en una comedia, si ya la misma representacion no obligase á que muden, como labradores ú otros semejantes, ni las mujeres se vistiesen de hombres, y que sacasen las basquillas hasta los piés.—VI. Que no se cantasen jácaras, ni sátiras, ni seguidillas, ni otro ningun cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado que tuviere indecencia, desgarro, ni accion poco modesta; sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danza de cuenta, y todo con la mesura que en teatro tan público se requeria; y que los cantares y bailes que estuviesen pasados y registrados por el comisario del consejo.—VII. Que ninguna mujer, aunque fuese muchacha, bailase sola en el teatro, sino en compañía de otras; y si el baile fuese de calidad, que se hubiesen de poner cerca hombres y mujeres, fuese con accion y modo muy recatado.—VIII. Que no pudiese bailar ni cantar ni representar mujer ninguna que no fuese casada, como se habia mandado.—IX. Que los vestuarios estuviesen sin gente, ni entrasen en ellos mas que los comediantes y sus ayudantes; y que la comedia se empezase á los dos en invierno y á las tres en verano, porque no se saliese tarde.—X. Que asistiese un alcalde en la comedia, en la forma que se acostumbraba, con asistencia tan precisa, que no faltase en ninguna, aunque se repitiesen muchos dias, y que las justicias contuviesen los desórdenes de los representantes, visitando sus casas, rondando sus calles, y procurando desterrar de ellas la gente ociosa que las frecuenta, no con poco escándalo de la córte.

del príncipe de Parma y de la duquesa de Baviera, y madre del gran Carlos III, las pocas comedias y zarzuelas que se ejecutaron en el teatro de palacio, nacieron sin vida porque ni eran españolas, ni contaban con el apoyo de sus protectores que les robaba la ópera italiana afrancesada, de quien era entusiasta defensora la reina Isabel, sobresaliente profesora de música, segun el padre Flores.

Faltándole á las zarzuelas el lujoso aparato escénico, la proteccion de la corte y el patriotismo de los poetas, quedaron de esclusivo patrimonio del pueblo; amante siempre de su nacionalidad y costumbres. Pero tanto por la pobreza de los espectáculos, como por la de sus argumentos, fueron reduciéndose á modestas tonadillas, que como los antiguos entremeses, sainetes, jácaras entremesadas, y mogigangas con baile y música, sirvieron de intermedios á los espectáculos afrancesados sin duda para conservar á las generaciones venideras en estas reducidas y pobres producciones, todos nuestros conocimientos lírico-teatrales; y al mismo tiempo, con lo único nacional que al teatro le quedaba, atraer al pueblo para ir infiltrando las costumbres francesas, y legarnos con el olvido de lo pasado y el encumbramiento de lo importado, la completa servidumbre á los adelantos de otras naciones.

Las compañías de operistas italianos invadieron la España desde el principio del siglo XVIII, ejecutando sus funciones, tanto de verso como de música, en las posadas y plazas públicas de los pueblos por donde pasaban. La primera que llegó á Madrid, formó un teatro, con el competente permiso de la villa, en el sitio llamado de los *Caños del Peral*, en cuyo edificio improvisado, dió las primeras representaciones; y satisfecha la curiosidad, el público dejó de asistir, y el teatro ambulante hecho de tablas y toldos, desapareció antes de hacer un año de su construccion.

Otra compañía de *trufaldines* dirigida por Francisco Bertoli, pidió de nuevo el sitio para formar un teatro, y habiéndosele concedido, construyó un edificio de dos pisos, raquítico y mal acondicionado, en donde hizo durar sus representaciones hasta el año 1713, en cuya época se cerró por la dispersion de los cantantes, que, dedicados á dar funciones en varias casas particulares de la córte, sacaban mas utilidad que en el teatro público.

Protegidas las compañías italianas por Felipe V, mandó éste tres años despues de haberse cerrado el teatro de los *Caños del Peral*, se diese dicho edificio á una de aquellas compañías, sin pagar interés de ninguna clase, á lo que se opuso la villa por ser de su propiedad: mas el rey, sin derogar la gracia concedida, dispuso se aumentaran ocho maravedises en entrada, y que este producto fuera para pagar á la villa el arrendamiento del local; cosa que si bien cumplieron los italianos en cuanto al cobro, no lo hicieron lo mismo en cuanto al pago, y la villa no pudo percibir un solo maravedí, por la proteccion especial que les dispensaba el soberano.

Esta proteccion les valió tambien el que, so pretesto de no perjudicar los teatros de comedia española, que generalmente daban sus funciones por las tardes, diesen los italianos las suyas por la noche, y esta novedad (1) les atrajo gran número de concurrentes por el buen efecto que producian los trajes y decoraciones con la luz artificial, mas no porque les agradase el espectáculo estranjero.

(1) Para la córte española no eran novedad las representaciones por la noche, puesto que segun Howell en sus *Cartas familiares* impresas en Londres el año de 1754, las funciones teatrales se ejecutaban en los diferentes teatros de los palacios reales de España, indistintamente de noche ó tarde, por los años de 1623 en que dicho autor se hallaba en Madrid.

Llega á Madrid de ministro plenipotenciario del ducado de Parma, el marques de Scoti entusiasta partidario de la opera italiana; y apoyado y protegido por la reina doña Isabel, consigue de Felipe V, el año de 1722, el nombramiento de *Director y juez de los cómicos con la jurisdiccion económica para su gobierno*.

Ultimo golpe á la destruccion del teatro lírico español, y primero para el encumbramiento de la ópera italiana.

Scoti presentó al soberano las proposiciones para hacer un edificio en donde se representasen las producciones estranjeras del mismo modo que en la córte real de Francia: estas fueron aceptadas en todas sus partes, y nombrado director absoluto de dichos trabajos; aprobándose despues los planos que presentaron los arquitectos italianos Galuci y Bonabia para hacer un *Gran Teatro* en el ya mencionado sitio de los *Caños del Peral*.

Nuestro buen amigo D. Manuel Juan Diana, de quien tomamos los noticias concernientes á dicho teatro, dice (1), que Scoti hubiera deseado encomendar la construccion de este edificio á mas hàbiles y entendidos arquitectos, pero este noble arte estaba á la sazon en decadencia en España, pues D. Ventura Rodriguez que mas adelante fué llamado justamente el *restaurador de la arquitectura española*, contaba entonces apenas veinte años, por cuyo motivo á falta de mejores artistas, se tuvo que valer de los arquitectos italianos ya nombrados, ambos de escaso ingenio y de malísimo gusto, como lo acreditó la obra del teatro.

Sin duda alguna el ilustrado señor Diana no tuvo presente al escribir este párrafo, la obra sobre arquitectura de D. Agustin Cean-Bermudez, pues á haberla tenido, hubiera visto no faltaban arquitectos en España para hacer un pala-

(1) Memoria histórico artística del real teatro de Madrid, pág. 19.

cio digno de nuestros reyes, y un teatro digno de nuestra nacion; sino reyes españoles protectores de nuestras glorias, y menos aduladores enemigos de ellas, puesto que en el mismo año en que se daba principio al real palacio de Madrid bajo la direccion del arquitecto italiano Sachetti, protegido por la reina doña Isabel de Farnesio, italiana, y al raquítico teatro de los *Caños del Peral* dirijido tambien por los italianos Galuci y Banobia, apoyados por el italiano marqués de Scoti, se levantaba en Nápoles el aun magnífico teatro de San Carlos dirigido por el ingeniero español don Juan Medrano (1).

Lo que á España le ha faltado siempre han sido españoles protectores del verdadero ingenio, no talentos para rayar tan alto como el mas alto de los talentos estranjeros. Repetidas pruebas tenemos de ello tanto en ciencias como en artes, excluyendo la política por que nuestra mision nos prohibe dar voto sobre esta materia.

(1) En el tomo IV, página 227 de la obra titulada: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España,* dice Cean Bermudez lo siguiente: «En el mismo año 1737, en que el italiano D. Juan Bautista Sachetti abria las zanjas para construir el palacio nuevo de Madrid, D. Juan Medrano trazaba y comenzaba otro edificio en Italia. Tal es el trastórno de las cosas humanas, y la manía de buscar en los paises estranjeros lo bueno que cada uno tiene en el suyo.—Luego que el Sr. D. Cárlos III subió al trono de las dos Sicilias, encargó al brigadier ingeniero D. Juan Medrano la traza y construccion de un teatro llamado de San Cárlos, que es uno de los mas famosos de Europa. Dicen ser todo de piedra de forma circular y prolongado por los estremos hacia la escena: que consta su mayor diámetro de 73 pies, y el menor de 67: que le rodean seis filas de aposentos, con el magnífico para las personas reales en medio de la segunda: que son espaciosos los vestíbulos, los corredores, las escaleras, las entradas, y mucho mas la principal, pues consta de tres puertas enriquecidas con relieves de instrumentos músicos, y con otros adornos.—La fama de este teatro acredita sobradamente á su autor para probar que la córte de Madrid pudiera aprovecharse de sus conocimientos y buen gusto en la arquitectura, sin necesidad de mendigarlos fuera del reino. Cuan útil y conveniente hubiera sido el haber encargado á Medrano construir otro teatro en esta córte, aun que no tan costoso y magnífico como el de Nápoles, que fuese mas cómodo, mas decente, que los que habia en ella llamados corrales, no sé si por su orígen ó por su forma.»

Ajústase en Italia una sobresaliente compañía de ópera para la inauguracion del teatro de los *Caños del Peral*, y en el año de 1738 abre este coliseo sus puertas al público con gran pompa y aparato escenico; los cantantes son recibidos por la aristocrática sociedad madrileña con las mas entusiastas muestras de aprobacion; y el rey Felipe V hace que alternen las representaciones lírico-italianas en su teatro particular del Buen Retiro, en donde se ejecuta por primera vez la ópera titulada: *Allessandro nelle Indie*.

La novedad del nuevo teatro, la hora de las representaciones, y la proteccion de la córte, hicieron de buen tono los espectáculos italianos; y el teatro español pervertido por los draumaturgos afrancesados, abandonado á sí propio, sin proteccion, y con los muchos impuestos que sobre él gravitaban (1), terminó su brillante carrera, y quedó como diversion de segundo órden para distraer y entretener á la plebe.

Preguntamos ahora: ¿estaba la Italia mas adelantada que nosotros en música en la época á que nos referimos? ¿La Francia nos superaba en dicha época? ¿Nuestros maestros compositores necesitaban para sus adelantos la intervencion estranjera? ¿Los estranjeros habian hecho algunos descubrimientos desconocidos de los españoles en la melodía ó armonía? Esto vamos á deslindar, para que pueda juzgarse mas imparcialmente, si nuestro amor á los adelantos pátrios es un fanatismo exagerado, ó una verdad incuestionable; y si nuestra decadencia actual es debida á la insuficencia de los españoles, ó al estranjerismo de nuestros reyes, cortesanos, y aun escritores rutinarios.

(1) En el reinado de Felipe V se impuso á los teatros de la Cruz y Príncipe de Madrid, la carga de pagar, ya por la *sisas* ya por la tercera parte del ingreso de entradas, la enorme cantidad de cincuenta y cinco mil ducados, segun Garcia Parra.

Hemos dejado ya espuesto el estado en que se hallaba nuestra música tanto sagrada como profana hasta el reinado de Carlos II, á pesar de las muchas vicisitudes por donde habia tenido que pasar, del absolutismo de nuestros gobiernos, y los caprichos de nuestros reyes; y en el que se encontraban la Francia é Italia en el arte. Ahora vamos á presentar nuevas pruebas que aclaren si en el siglo XVIII nos superaban en conocimientos músicos dichas naciones, para que á sus artistas se les diera la preferencia en España; esperando poderlo hacer con ventaja, sobre aquellos que todavia tienen en poco los conocimientos de su patria.

La música italiana, demasiado exagerada y afeminada á principios del siglo XVIII, cifraba toda su importancia en la ruidosa orquestacion, y en las *fioriture*, *strascichi*, *trémolos*, *fintas*, *síncopes*, y otros varios gorgeos de los cantores, que alejaron de sí la espresion dramática, olvidándose de los conceptos poéticos, apropiados á la música, generalmente, despues de estar esta escrita. Las *virtuose* llevaban el compás en la escena, segun Cantú, con el cetro ó el abanico, se sonreian con los concurrentes á los palcos, tomaban tabaco, llamaban burro al apuntador, se desabrochaban los vestidos para cantar mejor, y al fin salian á la escena á medio vestir. Un cantor haciendo el papel de *Aecio*, y gustándole combatir con el *Minotauro*, se convirtió al final de la ópera en *Teseo*; y una cantora de hermosa figura, no quiso cantar la *larga mercede* de Metastasio, si en vez de *larga* no se ponia *ampia* (1).

El baile superaba con ventaja á la ópera, puesto que los bailarines con sus piruetas hacian estar en un profundo silencio á los concurrentes á los palcos; lo que no po-

(1) Calicut, *Teatro moderno*, y las obras de Chiari.

dian conseguir los cantores, pues mientras sus gorgoritos, aquellos no solamente hablaban, sino jugaban y comian; motivo por el cual se lamenta Mattei, contemporáneo de Metastasio, en estos términos: «Cualquiera de mis pobres dramas no ganará ciertamente mucho en las manos de los cantores del dia, reducidos, por su culpa, á servir de intermedios á los bailarines, que habiendo usurpado el arte de representar los afectos y las acciones humanas, con razon se han ganado la atencion del pueblo, que los otros con igual justicia han perdido; porque contentos con haber deleitado los oidos con una sonatina de garganta en sus arias, las mas veces fastidiosa, dejan al que baila el encargo de interesar la mente y el corazon de los espectadores, y han reducido nuestro teatro dramático á una vergonzosa é intolerable mezcla de inverosimilitudes.»

Haciendo referencia al mismo asunto dice Juan Bautista Doni: (1) «Mientras nuestros cantores buscan el medio de evitar la dureza y la demasiada esterilidad de las modulaciones, en lugar de perfeccionar el canto, con sus adornos veloces le desgracian de una manera tal, que le hacen insoportable. De este contagio, los que mayormente se ven atacados son los italianos, que creyéndose ellos mismos los grandes hombres de la facultad, estiman á todo el resto de las demás naciones como bestias ó troncos. Esto los hace ridículos á los ojos de los estranjeros: no sé si estos juzgan con pleno conocimiento de causa, pero sé que por lo menos no caen en semejantes inepcias con tanta frecuencia.»

La música de iglesia, era en Italia aun mas escandalosa que en los teatros, teniéndose en un gran mérito el estrepitoso ruido y las exageradas fugas, habiendo habido

(1) *De Praestancia musicæ veteris.*

maestro que repitió un *amen* cuatro mil veces; se ejecutaban en medio de la misa, solos de cualquier instrumento como pudiera hacerse en un concierto, y hubo ocasiones en que por estar prohibidos los instrumentos de viento en ciertos ritos, se tocaban fuera del templo (1).

La música francesa, que puede decirse se creó en el reinado de Luis XIV, si bien, prescindiendo de las palabras, no era enteramente mala, era sin embargo ridícula para los estraños, tanto por la modulacion del lenguaje con las notas musicales, cuanto por la exageracion de los cantores, entre los cuales debia contarse al maestro compositor de la ópera que se representaba en la escena, con un gran baston para echar el compás que nadie observaba, puesto que era imposible ajustar al cantor con la orquesta, cantando, como hacian, todos los espectadores con el personaje ó personajes de la ópera, segun Eximeno (2). Romeau á mediados del siglo XVIII dió mayor realce á la música francesa; Filidor y Monsigni á últimos del siglo la mejoraron, y Gretry á principios del actual dióle la envidiable vida que hoy tiene (3).

Aunque hemos dado ya á conocer el talento de D. Sebastian Duron, maestro de capilla de la real de Carlos II, y sus grandes conocimientos en el arte, conocimientos que dejó impresos en todas sus obras imitadas por muchos sobresalientes maestros italianos; volvemos á reproducir su nombre para manifestar fué desterrado de su patria por achacarle el delito de infidencia contra Felipe V; lo que unido á su mérito y sobresaliente ingenio, le valió el que

(1) Chiari. *Lettere scelte.*—Obras de Colegera.

(2) Segun Lacombe en su *Diccionario de bellas artes*, el célebre Lulli debió su muerte á un golpe de compas, dado en el pié con una caña de Indias que tenia en la mano.

(3) Cesar Cantú.—*Historia universal.*

el archiduque Carlos, competidor de Felipe á la corona de España, y despues emperador de Austria bajo el nombre de Carlos VI (1), lo nombrase maestro de su real capilla, y en aquella corte promoviese con sus obras el entusiasmo que dejamos anotado en el primer tomo de esta historia.

Es verdad que el rey Felipe V hizo justicia al mérito de Duron conservándole la plaza de maestro de su real capilla hasta que murió; pero tambien lo es, perdimos un grande artista que llevó á otros paises sus vastos conocimientos, mientras su nacion sufria la invasion de medianías estranjeras (2).

(1) Este soberano, segun Cope, compuso una ópera que fué cantada por los principales personajes de la córte, tomando él parte en la orquesta, y bailando sus dos hijas en la escena.

(2) Se ha puesto en duda, aunque sin razones, el que Duron hubiese sido maestro de capilla de Cárlos VI; y aun cuando palabras sin razones nada justifican, estorban sin embargo para la creencia de personas apáticas y pronto contentadizas, y mas si se trata de mermarnos algo de nuestras glorias: por cuya razon vamos á esponer las pruebas que tenemos para creer lo ya dicho sobre este particular, hasta que datos de mayor peso nos hagan variar de opinion.—En la respuesta dada por el maestro de la real capilla de Fernando VI, D. Francisco Corselli, al patriarca de las Indias cardenal Mendoza, en 22 de junio de 1751, sobre la relacion que éste le pedia de las obras de música que hubiera existentes en dicha capilla despues del incendio de 1757, dice entre otras cosas lo siguiente:—«Tengo noticia fija por »D. Isidro Montalvo, copiante que es de la real capilla de S. M. desde el año de »1714, como por esperiencia propia y por haberlo sabido de sus antecesores, que »á los maestros que en su tiempo habia, hasta todo el tiempo que lo fué D. Se»bastian Duron, se les daba todo el papel que necesitaban para sus obras, las que »quedaban parte en su poder, y otras que eran las mas usuales, en Palacio en una »pieza detrás del órgano de la capilla para ahorrarse de llevarlas y traerlas los cole»giales para que no se maltratasen, y estaba al cuidado del referido maestro Duron, »á quien sucedió la desgracia del destierro y no tuvo tiempo de pensar en cosa nin»guna sino en su persona, por lo que dejó en abandono en el colegio todos los »papeles, los que quedaron en poder del rector que le sucedió que fué D. Matías »Cabrera, músico de voz bajo de la real capilla, á quien sucedió D. Nicolás Huma»nes, y despues D. Jose Torres, etc.»—Aquí probamos que Duron fue desterrado; vamos á manifestar los datos que tenemos para decir que Duron fué maestro de capilla de Cárlos VI en Viena, conservándole la plaza de maestro en Madrid hasta su muerte.—D. Vicente Perez, en sus *Apuntes curiosos* dice: »D. José de Torres,

Hasta mediados del siglo XVIII no empezó la perfeccion de la música italiana, tanto en lo bien ordenado y adecuado de sus melodías y armonías, como en la ejecucion de los cantores é instrumentistas cultivando la espresion del canto, que es el espíritu del arte.

Aun cuando los principales maestros que dieron tal perfeccion á la música italiana fueron Scarlati, Leo, Porpora, Feo, Vinci, Durarte, Majo y Martini, quien mas la sublimó fué Juan Bautista Pergolisi, discípulo del gran Cayetano Greco, haciendo oir la espresion de las palabras acompañadas de buenas melodías y adecuadas armonías. El genio de Pergolesi creado para purificar lo inventado y descubrir nuevas bellezas, encontró el modo de conciliar lo científico y artificioso, con lo espresivo y deleitable de las frases armónicas formando un conjunto que hacia sentir por la espresion de las modulaciones, sensaciones diferentes en lo mas íntimo del corazon del oyente, sin necesidad de glosas, fermatas y trinos; cosa que en su tiempo se tenia por mas imposible en toda Italia, que en España y Francia agradar con multitud de ellos.

Esta innovacion valió á Pergolesi la fama de compositor científico y espresivo, pero tambien la de lacónico y descarnado en su estilo: lo que dió motivo á que las óperas que compuso para los teatros de Nápoles y Roma, tuviesen poco éxito, mientras él vivió, entre la mayor parte de los profesores; siendo la *Olimpiada y la Selva padrona,* tan obras maestras en lo dramático, como la *Salve y el Stabat mater* en lo eclesiástico.

»entró por maestro de capilla de la real de S. M. siendo organista principal de ella, »por fallecimiento del maestro Duron, hallándose éste desterrado y desempeñando »el magisterio de la real capilla del emperador Cárlos VI de Austria, etc.» Esto unido á lo que dice Teixidor, y el autor del *Origen del melodrama moderno*, nos hacen creer lo que hemos estampado.

La frialdad del público con la música de Pergolesi, unido á la complexion enferma de éste, fueron causa de su muerte á los treinta y tres años de edad; y aunque despues de tan irreparable pérdida para el arte italiano, Lotti, Ziani, Luca, Araja y el sajon Hasse, se esforzaron en acabar de perfeccionar lo que aquel no pudo sino empezar; todo fué en vano, pues los cantores árbitros de los teatros, no estimaban en toda produccion cantable, cualquiera que ella fuese, sino las frases que podian acomodar mejor á sus estudiados trinos, grupos, gorgoritos, y fermatas.

Tal era el estado de la música en Italia hasta el año de 1737 en que murió Pergolesi: pero dos genios españoles cambiaron tan descompuesta faz, y terminaron la obra, que ni Pergolesi con su ciencia y filosofía musical, ni los literatos, tanto italianos como franceses, ingleses y alemanes pudieron conseguir con sus escritos, respecto á la espresion y propiedad de las frases melódicas con las palabras, cosa admitida de mucho tiempo en España, y por lo cual no gustaron las primeras producciones italianas que se oyeron (1): estos dos genios españoles fueron Domingo Terradellas y David Perez, de quienes vamos ahora á ocuparnos.

Desde que llegó Terradellas á Italia, clamó contra la poca ó ninguna espresion filosófica que se hallaba en las mo-

(1) D. Manuel Juan Diana en su *Memoria histórico-artística del teatro Real de Madrid*, hablando del mal éxito que tuvo la primera compañía de ópera italiana en el teatro de los *Caños del Peral*, dice: «Uníase á esto que estaba entonces en toda Europa muy en boga el mal gusto de aglomerar instrumentos en las piezas de música, hasta el punto de no dejarse oir la voz de los cantantes, perdiéndose por consiguiente la letra, y reduciendo la ópera á una barahunda infernal, capaz de atronar los oidos menos filarmónicos. El público de entonces gustaba de las composiciones líricas, pero exigia, acaso como condicion absoluta, la sencillez y claridad de la fábula, gozando así á la vez de las inspiraciones del poeta y de las del músico; por esta razon era tan aficionado á las zarzuelas y tonadillas.»

dulaciones que aplicaban los compositores á los pensamientos del poeta, y mucho mas contra la pésima costumbre de que los cantantes para ser estimados como buenos, habian de saber vestir un aria de tal manera, que no lo conociese su mismo autor al ejecutarse.

Estas opiniones contra cantores y compositores, fueron apoyadas por las personas de buen criterio, y particularmente por los literatos y poetas, entre ellos Metastasio, censurándose desde entonces todo lo que antes era en estremo aplaudido; resultando de todo esto y del aprecio que de las obras de Terradellas se hacia, el que la envidia armase contra él una terrible cruzada, segun dice Teïxidor, que le hiciese, víctima de un tósigo preparado en un vaso de refresco dado en una fiesta religiosa, para la que habia escrito unos sobresalientes salmos de vísperas y una misa (1). Este desgraciado fin de tan sobresaliente maestro hizo esclamar á un poeta italiano, en una composicion que dedicó á su muerte:

La tromba
Ti porto á la tomba.

cumpliéndose la severa sentencia pronunciada por la naturaleza al tiempo de crear los hombres de sublime ingenio, segun dice un poeta francés, en estas terribles palabras: *vous etes un grand' homme, vous etes mal heureux.*

(1) En la Gaceta musical de Leipsick, tomo II pág. 434, se asegura que despues de haber obtenido un gran éxito la última ópera de Terradellas, y hecho completo fiasco una de su rival Jomelli, apareció el cadáver de aquel en las riberas del Tiber, despedido por las aguas y lleno de heridas; que el pueblo romano atribuyó este asesinato á Jomelli; que se grabó una medalla en honor de Terradellas, en la que se veia á este sobre un carro tirado por aquel, y en el reverso las palabras *Io son capace*, sacadas del recitativo de una ópera de Jomelli, para que no quedase duda de la alegoría. Mr. Fetis desmiente este hecho diciendo que despues de la muerte de Terradellas vivió Jomelli tranquilamente en Roma.

Algunas de las obras dramàticas de Terradellas tuvieron en Italia la misma suerte que las de Pergolesi, y aun cuando muchos escritores achacan este éxito á la mala fe de los cantores, debe creerse que en esto no tuvo tanta parte la intriga, como la de no saberse ejecutar, puesto que sus composiciones religiosas desempeñadas por profesores de escaso mérito, pero ensayadas por el mismo autor, producian un efecto sorprendente.

La primera obra dramática de Terradellas que se ejecutó en Italia, segun Mr. Fetis, fué el *Astarte*, en el gran teatro de Nápoles el año de 1739, en la cual reveló un genio espontáneo, un raro talento de espresion, y un gusto armónico mas vigoroso que el de Hasse. En 1740, escribió en Roma una parte del *Romulo*: en 1742 se representó en Florencia la *Issifile* que no agradó, pero al siguiente año dió á luz en el mismo teatro la *Merope*, composicion en la que el talento músico llegó á su mas alto grado de apogeo, desquitándose con ventaja del mal éxito de la anterior. En 1746 fué llamado á Londres, en donde dió el *Mitridate*, cuyas piezas sueltas se grabaron en dicha capital, como igualmente las del *Bellorophon*, ópera en tres actos que siguió á la anterior.

Volvió Terradellas á Italia en 1747, y obtuvo en Roma la plaza de maestro de capilla de la iglesia de Santiago de los españoles, fijando en esta capital su residencia, en donde dió el *Sesostris* el año de 1751, y á poco tiempo murió.

Tanto los profesores como los literatos de todas las naciones, han reconocido el talento y genio músico de Terradellas, en el tino filosófico con que apropiaba á las palabras las melodías y armonías; en las modulaciones y acompañamientos instrumentales que á dichas melodías aplicaba, haciendo que siempre fuesen las dominantes en las

frases armónicas, solo aquellas que por su casta de sonido tenian mayor analogía con los conceptos que se cantaban, ya reforzando el motivo principal de la obra, bien espresando los afectos así internos como esternos que los cantores no podian espresar cantando; en la fuerza que daba á los ritmos con el valor de las notas y el aire de compás que con tan sobresaliente tino sabia elegir; en la subordinacion de todos los acompañamientos instrumentales al efecto que se proponia, y finalmente, ya por la licencia que se tomó de manejar las especies disonantes conocidas por Pergolesi y otros compositores, ya por otras, no pocas, que su fecundo genio le hizo inventar, llegó á dibujar segun Teixidor, el furor, la desesperacion y todas las pasiones, no con la sequedad de Pergolesi, defecto de su estado enfermo, sino con un atractivo agradable aun en nuestros tiempos, y admirado en aquellos por poetas y compositores.

Este gran compositor español, fué discípulo del famoso Francisco Valls, maestro de capilla de la catedral de Barcelona (1), bajo cuya direccion habia compuesto, antes de marchar á Italia, no pocas obras en donde manifestó sus grandes conocimientos en el arte, su singular ingenio y natural gusto: y si en Italia tomó algunas lecciones del celebrado Cayetano Greco, maestro de Pergolesi, fué solo para conocer el método de enseñanza italiano y los conocimientos de tan famoso maestro, como lo prueba el que á las pocas lecciones que le dió Greco, manifestó este ante sus discípulos, que no solo Terradellas era un consumado profesor, sino que tenia el *alma de Pergolesi, vigorizada con la robustez de su sano cuerpo.*

(1) Entre las sobresalientes obras de este maestro, se hallan un *Tratado de música teórico-práctico*, y la famosa respuesta á la censura de D. Joaquin Martinez, sobre la Escala Aretina.

No puede ponerse en duda la verdad de lo dicho, siendo Terradellas discípulo de un maestro como Valls, y haberse educado en una capital como Barcelona; en donde desde muy remotos tiempos, se cultivaba la música con tan grande esmero y entusiasmo, que á ella venian de Francia, Italia y otros paises, á educarse en las reglas de tan difícil arte, y á admirar á los profesores que su recinto encerraba, como lo comprueba lo que ya dejamos dicho en otro lugar de esta obra, y dice Pedro Juan Comes hablando del célebre canónigo y organista de la catedral, Pedro Alberto Vila (1).

Muchos maestros italianos imitaron á Terradellas en sus composiciones, entre los cuales citaremos á Galupi, conocido por Buronello, nombre del pueblo de su nacimiento, en su *Andrómaca,* imitacion tan servil de las obras del maestro español, que, segun Teixidor, pecaba en nimiedad; Paccini en su ópera la *Buona Figlioga*; Jomelli en sus obras *Armida*, *Demofonte y Efigenia*; Tartini en sus últimas composiciones; haciendo lo mismo Sachini, Tracta, Astarita, Rutini, y el español Abós, natural de Valencia, quien su demasiada condescendencia para con los can-

(1) En el *Llibre de coses assenyalades*, dice Comes lo siguiente: « ..... molts músichs venien de Italia, de Fransa, de tota Spanya y finalment de tot lo mon, ahont hi havie homens hábils de música, sols per veurer y probar si los fets del dit canonge *Pere Albert Vila* eran tant com la fama n' era divulgada per tota la christiandat, y aprés com sen anaven deyen que en tot lo mon no hi havie músich que se li pogués igualar, y que lo que ell feya en la música era imposible créurerho que no ho vessen, que per ventura havia doscents anys que tal habilitat de home no era estada en lo mon, lo qual no sols era hábil en la música de tecla, mes encara en tota quanta música se fos inventada fins lo dia present ne sabia la prima y era lo mes hábil, etc. etc.» Tan famoso profesor murió el 16 de noviembre de 1582 á los 65 años de su edad, habiendo dejado muchos sobresalientes discípulos á quienes enseñaba sin estipendio alguno, lo que fué causa de que fueran conocidos algunos ingenios á quienes su pobreza sin este gran auxilio no les hubiera permitido seguir tal carrera.

tantes, no le dejó dar á sus producciones toda la espresion de que su genio y conocimientos eran capaces (1).

Hasta el tiempo de Terradellas, el mérito de los compositores en Francia estaba al nivel de los de Italia, como asegura D' Alambert en una de sus obras, diciendo que, antes de haber oido las producciones de aquel compositor español, le parecia imposible que compositor alguno pudiese sobrepujar á Lulli, Capra, y Rameau; pero que despues de haberlas oido, confesaba que las de estos eran muy inferiores á las de Terradellas, cuando no en ciencia, por lo menos en gusto, espresion y genio.

Para hacer algunas objeciones al célebre Rameau, el citado D' Alambert se valió de Terradellas, al que no solo pidió parecer sobre ciertos puntos facultativos, no bien esplicados por el célebre organista de Clermon en sus obras didácticas sobre la armonía simultánea, sino todas las disonancias que insertó en un artículo de la *Encyclopédie* concerniente á ellas, segun asegura el mismo Rameau en una carta á D' Alambert publicada en un diario de París, y de la que hace mencion en su *Code de Musique*.

(1) Eximeno, que dió á luz en Roma el año de 1774, su obra titulada: *Dell' origine della música colla storia del suo progresso é rinovazione,* dice: «La multitud de teatros, los precios escesivos de los buenos profesores y el interés de los empresarios, han producido una verdadera péste de maestros, cantores ó instrumentistas. Vemos todos los dias poner dramas en música á ciertos compositores, semejantes á aquellos arquitectos que con cuatro ó seis dibujos comprados, fabrican todas las casas, ó á aquellos secretarios que reducen de grado ó por fuerza á una de cuatro ó seis fórmulas los argumentos de todas las cartas. Y asi es que se oyen de contínuo, sacrificados los sentimientos del drama, motivos fuera de propósito, y tambien árias sin tema alguno, cortadas á la medida de ciertos cantores que, sin escuela, sin gusto, y sin arte cómico, gorgean hasta no poder mas, pero sin articular jamás una palabra. Esta perversa raza de cantores, que hace pompa de imitar con la garganta las labores de los bajos relieves góticos, han hecho probar á Metastasio el desconsuelo de ver en sus dias arruinado el teatro, que con sus dramas habia llegado á la mayor perfeccion.

Este gran Rameau, el incomparable director de la Academia real de París, el profundo compositor de música vocal, tanto sagrada como profana, y el sobresaliente escritor del arte en la parte científica, á pesar de haber manifestado en un principio poco afecto á las obras de Terradellas, siguió despues la senda trazada por éste; y creemos que si los compositores contemporáneos de Rameau, tanto Marché, como D' Anquin, Ratizi, y los discípulos de éstos, y del mismo Rameau, hubieran seguido los pasos de este gran maestro, las melodías francesas hubieran logrado la perfeccion y suavidad que ahora les notamos, á pesar de lo duro del idioma para la música (1).

Tambien en Alemania las obras de Terradellas, despues de las de Duron, y los grandes conocimientos del compositor español Antonio Ordoñez, autor de la ópera alemana titulada: *Diesmal hat der Manndlea Willen*, y otras muchas obras de mérito, dulcificaron la dureza de las melodías alemanas, ayudando á que se formase el género peculiar de música, tanto vocal como instrumental, que hizo las delicias de toda Europa en las obras de Schevindl, Bach, Filtz, Stamitz, Diters, Scenter, Gluc, Mislievesech, Mozat y Hayden, y continúan haciéndolas con las obras de otros grandes compositores y armonistas.

David Perez, otro de los maestros que mas sobresalieron en tiempo de Terradellas, era español, aunque muchos autores lo hacen natural de Nápoles é hijo de padres

(1) Dice Teixidor, que en la primera obra que Rameau se propuso imitar á Terradellas, tanto en las armonías y melodías, como en los *pianos*, *fuertes*, *crescendos* y *descrescendos* etc., cosa apenas vista en sus producciones anteriores por los ejecutantes, viendo que estos no los ejecutaban por mas que lo advertia, se lo hizo entender al primer violin director de la orquesta; y como éste le respondiera que no queria hacer innovaciones, Rameau, valido de su crédito, de la razon que le asistia, y revestido de toda su autoridad, le dijo: «Advertid que yo soy aquí el arquitecto y vos el albañil, por consiguiente pensad bien lo que decis.»

españoles, nacido, segun Vicente Perez, en el obispado de Sigüenza (1). Tan distinguido compositor fué nombrado maestro de capilla de la catedral de Palermo el año de 1739; en el mismo año se ejecutó en el teatro de dicha ciudad su ópera titulada: *L'Eroismo de Scipione*, y en el siguiente la *Astartea, Medea*, y la *Isola incantata*. En el gran teatro de San Cárlos de Nápoles puso en escena en 1749 su *Clemenza di Tito*, procurándole el éxito de esta aplaudida obra el compromiso de escribir en el año próximo para el teatro de *della Dame*, en Roma, la *Semirámide* que entusiasmó al público, segun Mr. Fetis, y la *Farnece* que tuvo igual éxito. En el año de 1751 se ejecutaron en Génova del mismo autor la *Merope*, *Didone abandonata*, y *Allessandro nelle Indie*, y en el mismo año en Turin, *Demetrio*, y *Zanobia*.

Aceptadas por David Perez las proposiciones que se le hicieron para el Teatro de Lisboa, pasa á Portugal, y en 1752 pone en escena su *Demofonte* que causa un verdadero fanatismo, valiéndole el ser nombrado por el rey, maestro de su real capilla con el sueldo anual de cincuenta mil francos, segun Fetis, suma que creemos muy exagerada. Despues de *Demofonte*, escribió *Adriano in Siria*, *Artaxerse*, *L'Eroe Cinese*, *Ipermestra*, *Olimpiada*, y para

(1) Vicente Perez, en sus apuntes dice: «David Perez, uno de los compositores mas famosos que ha habido en este siglo, y cuya muerte acaecida el año de 1775, siendo maestro de la real capilla de S. M. fidelísima el rey José, fué tan sentida de toda la corte portuguesa, era pariente mio, y nacido en el obispado de Sigüenza. Sus obras sagradas y profanas dieron á conocer en Europa sus vastos conocimientos y privilegiado ingenio, sin usar en ellas de las fugas, árias, y tararira que tan en boga estaban en Italia, y aun están por algunos profesores con gran daño del arte, do al espresion y del agrado por la combinacion sencilla é inteligible de los sonidos. Las óperas suyas ejecutadas en los *Caños*, y el *magnificat* y *misa*, con instrumentos, que hemos cantado muchas veces en la capilla, han sido oidas siempre con gusto y grandes elogios de los inteligentes.

la inauguracion del nuevo teatro de San Carlos de Lisboa, que tuvo lugar en 1755, refundiò el *Allessandro nelle Indie,* y despues escribió *Siroe*, *Solimann*, *Enea en Italia* y *Julio Cesare*.

Designado David Perez para ir á Londres à contratar los cantantes que habian de formar la compañia de inauguracion del dicho teatro de Lisboa, y estando en la capital de Inglaterra para este objeto, escribió su *Ezio*, y se ejecutó con un éxito brillantísimo.

Tambien Diego Nasell, caballero español; natural de Aragon, y que solo por aficion profesaba la música, escribió varias obras del arte, entre las cuales se cuenta *Attilio Régolo*, ópera ejecutada en el teatro de Palermo en 1748 con muy buen éxito, y *Demetrio*, puesta en escena en el de Nápoles en 1749 con la misma suerte.

Por estos tiempos hizo un viaje de recreo á Italia don José Felipe, cantor de la real capilla de Madrid; y el marqués de Roda que á la sazon era nuestro embajador en Roma, para espresar á un amigo suyo el efecto que habia causado á la capital del mundo católico nuestro compatricio Felipe, le escribió las siguientes palabras: *aquí ha llegado un cantor Romo, que ha pasmado á Roma*.

Ahora bien, si el teatro lírico estranjero se hallaba en el estado que hemos descrito, á mediados del pasado siglo, y nuestros ingenios eran admirados y aun daban lecciones á los paises estraños, ¿qué adelantos les hemos debido en el arte á la Italia y Francia en la época á que nos referimos, con sus intrusas obras é intrusos ejecutantes? La destruccion de la nacionalidad española protegida por nuestros reyes y nobles señores, y el *no ser* que hoy arrostramos, por los resíduos que aun se conservan, dando la preferencia á á todo lo que no es español.

Es innegable que D. Agustin de Montiano y Loyan-

do (1), escribió en 1749 un libreto de ópera española titulado: *La Lira de Apoló*, puesto en música por no sabemos quién, y que su éxito fué desgraciado, como el de otras varias que se escribieron por entonces: pero es innegable tambien, que vaciados estos libros en la turquesa francesa, y la música en la italiana, un pueblo que tenia poesía y música propia, sencilla, noble, enérgica, apasionada y cadenciosa, desechó por instinto tan monstruosas composiciones, como ha olvidado en nuestros tiempos las óperas italianas que los maestros españoles han escrito para España, y las españolas que se han aderezado con galas estranjeras conocidas.

(1) En el mismo año en que empezamos á publicar esta obra, y despues de publicadas sus primeras entregas, principiaron á ver la luz pública en un periódico que se titulaba *Gaceta musical de Madrid*, unos artículos históricos sin coordinanacion, bajo el nombre de *Apuntes para la historia musical de España*, firmados por el distinguido profesor D. Hilarion Eslava. Muchas noticias de estos artículos han sido tomadas del autógrafo de Teixidor, que poseemos, y del cual hemos sacado gran acopio de materiales para esta historia; pero algunas otras que ignorábamos, hemos tenido un gusto especial en admitirlas é intercalarlas, en nuestra ya escrita obra, para darle toda la ilustracion posible. Mas si bien hemos admitido lo que varios datos nos han confirmado ser cierto, nos hallamos en el caso de rechazar lo incierto, puesto que de no hacerlo, habiéndose publicado dichos artículos al mismo tiempo que nuestra obra, con un título que tanto espresa, y con una firma tan autorizada en el arte, podría darse lugar con el tiempo á dudas que redundarian siempre en perjuicio de lo que con justicia y datos se quiere realzar. Este es solo nuestro pensamiento al rebatir algunas ideas y noticias del Sr. Eslava, pensamiento que tan distinguido maestro nos agradecerá, llevando un fin tan laudable.—Dice el Sr. Eslava, en el núm. 21 de la dicha *Gaceta musical*, perteneciente al 25 de mayo de 1856, que ningun maestro del siglo XVII se atrevió á emprender el establecimiento de la ópera española, sino un profesor de Madrid llamado don Agustin Ponciano, que presentó una ópera titulada: *La Lira de Apolo*. Sin perjuicio de rebatir, á su debido tiempo, tal idea sobre el establecimiento de la ópera, solo manifestaremos, por ahora, que D. Agustin Montiano, y no Ponciano, individuo de la academia del *buen gusto* que se reunia en casa de la condesa de Lemus, autor de la tragedia *Virginia*, y acérrimo defensor del teatro francés, no fué profesor de música, ni compositor de la música de la *Lira de Apolo*, sino autor del libreto de dicha ópera.

Los italianos han trabajado con asiduidad en el perfeccionamiento de sus melodías sobre las palabras de su idioma, que dulcificaron mas con la música, formando para ello academias de poetas y compositores, y creando conservatorios. Los franceses, á pesar de tener en su idioma esa dureza de palabras y sílabas, y un oido antifilarmónico, formaron tambien conservatorios y academias, y crearon música propia sobre la prosa de sus versos: lo mismo hicieron los alemanes. Y nosotros, ¿qué hemos hecho hasta el presente? Sigamos la narracion, y en ella se verá.

CAPÍTULO XXII.

Esfuerzos de la Italia para su encumbramiento musical.—En él tienen parte los españoles.—Consecuencias de nuestra ninguna proteccion.—Introduccion de la mala música italiana en nuestros templos.—Opiniones del cardenal Hugo, Kircher, y el conde Benvenuto de San Rafael.—Mezcla de la música del templo con la de teatro.—No se fijan los límites de una y otra.—Confusion de ambas por desechar nuestras antiguas doctrinas.—Opiniones de Feijóo y Perez.—Reglas generales para que una composicion de música sea perfecta, por el maestro Aranaz.—Plan de oposiciones por dicho autor.

Italia, á quien por tanto tiempo dominamos con la fuerza de las armas, y de quien hemos sido dominados despues por la fuerza del saber, protegió los talentos nacionales, y patrocinó los verdaderos talentos estranjeros: mas nunca admitió las medianías.

La elevada clase de su sociedad, llena de cultura y amor patrio, unida á los hombres científicos, fundó toda su gloria en las bellas artes; y las artes dieron á Italia la envidiada corona que aun hoy orla sus sienes.

Sin poseer vastos dominios, ni numerosos ejércitos, ni grandes tesoros, ni libre independencia, subyugó á la opulenta y tiránica fuerza con el poder del artista, la proteccion de sus decididos nacionales, y el apoyo de los hombres de talento, que comprendieron ser la gloria de los pueblos y su mas brillante historia, los progresos del saber humano; no el valor de la fuerza bruta, ni los tesoros de la ambicion.

Comprendieron que las artes, particularmente la música, por ser la mas adactable á su clima, carácter y costumbres, darian á su país un nombre imperecedero, y

como llevamos dicho en otro lugar, crearon academias particulares, y conservatorios públicos; distribuyeron premios é hicieron sacrificios de tiempo, paciencia y dinero, para conseguir su objeto; aumentándose su entusiasmo, cuanto mayores eran los obstáculos que habian de vencerse.

Cien veces plantearon los cimientos de su anhelado templo musical; otras tantas fué destruido por la ignorancia, y otras mas se volvieron á levantar de nuevo: si con entusiasmo al empezar, con fanatismo al seguir; si con esperanza en la obra, con fé en los resultados. La patria y el arte eran su única divisa; el arte y la patria premiaron su constancia, y la Europa entera proclamó su triunfo sometiéndose gustosa á sus doctrinas.

Empero si la victoria fué de la Italia, en ella tuvieron una gran parte los españoles que enarbolaron los primeros el estandarte de las buenas doctrinas artísticas, como son buenos ejemplos Ramos, Tapia, Salinas, Encina, Morales, y muchos otros, aunque en España se mantuvo plegado por órden espresa de la innacionalidad de sus soberanos.

Brillantes eran las páginas artísticas de nuestra antigua gloria; conocimientos grandes conservábamos; hombres de genio y de ilustracion tenia España; país, costumbres é idioma poseíamos como ningun otro país del mundo, para haber podido conquistar con ventaja el nombre que posee la Italia en el arte de los sonidos. Pero nuestra nacionalidad no existia; nuestro rey era francés y subyugado á la Francia; nuestra reina italiana; nuestra elevada sociedad, generalmente hablando, escasa de conocimientos y sujeta á los caprichos de sus soberanos; nuestros hombres de talento espatriados, y la envidia, madre de las intrigantes y aduladoras medianías, dominaron la situacion artística de tan desventurada nacion.

Un país levítico como era España, cifró su orgullo artístico en las composiciones religiosas, como hemos dicho ya en otro lugar, y muchas de estas obras son todavía modelos de arte, por la sencilla gravedad de sus melodías, la naturalidad de sus modulaciones, y el espíritu filosófico de la música con la letra para que se escribió. Pero como la moda, mas bien que el gusto, admitió la música italiana, la moda entró de lleno en la Iglesia, y la Iglesia desechó las obras de nuestros buenos maestros, para adoptar cuantas estravagancias habian sido anatematizadas por los verdaderos compositores y escritores italianos, apesar de la repugnancia del pueblo en admitirlas.

Presentemos datos, para aducir consecuencias.

«Hay músicos tan obstinados en su afrentoso desórden, dice el cardenal Hugo (1), que sacrificándose mas que al culto de la Iglesia al culto de la ignorancia, no aciertan á distinguir las augustas y sacras consonancias del altar, de las espresiones obcenas y halagüeñas adulaciones de los cómicos y trágicos de teatro. Estos músicos, que componiéndolo todo en un instante, lo allanan todo, en nada se embarazan, acordando lo torpe ó deshonesto, sea bueno ó malo; en descompasadas *fugas* de lo bueno, ofrecen engaño al oido, sin discordancia que no suenen, y sin consonancias falsas, dulces y amargas que no toquen.»

Kircher en su *Musurgia* asegura (2), que, por ignorar los músicos prácticos las diferencias de estilos en el canto eclesiástico, se habian introducido en esta clase de composiciones tantos abusos, porque ignorando la temeraria osadía de la ignorancia tales preceptos, con veinte ó treinta cláusulas armónicas, tal vez hurtadas de age-

(1) Proverbios, sup. cap. 9.
(2) Lib. VII, part. 5.

nos escritos, se atrevian á llamarse compositores y maestros, ignorando toda la historia y mayor parte de práctica, con sonrojo y rubor del arte que profesaban.

El conde Benvenuto de San Rafael, director real de los estudios de Turin, escribió dos cartas sobre música que se insertaron en la *Recopilacion de opúsculos de Milan* (1), y en una de ellas dice lo siguiente: «Dominaba todavía entre los compositores, cuando Tartini ilustró la Italia con su nuevo sistema de música, aquel bárbaro gusto de las fugas, cánones, y todas aquellas cosas mas enredadas é intrincadas de un insípido contrapunto: esta inútil pompa de armónica pericia; esta gótica usanza llena de acertijos y logógrafos músicales; esta música agradable á la vista y en estremo cruel al oido, llena de armonías y de ruido, y vacía de gusto y melodía; hecha segun las reglas, si es posible que estas sean tan atroces que permitan el hacer cosas desagradables, frias, embrolladas, sin espresion, sin canto, sin gallardía, etc.»

En efecto, los italianos poco aficionados entonces á la sencillez melódica, sacaron el contrapunto gótico de la iglesia, y mezclándolo en las composiciones teatrales con los gorgoritos de sus exajerados cantores, formaron un conjunto tan detestable, que bien pronto clamó contra él el público sensato, y fué atacado por los escritores de verdadero talento.

Desechadas en Italia tales obras, fueron trasportadas á España por músicos aventureros de escaso mérito; y aunque en su principio se recibieron con frialdad, la proteccion decidida de monarcas estranjeros, y de opulentos vasallos, hicieron de moda semejantes monstruosidades, y nuestras medianías se lanzaron á imitarlas.

(1) Tomos 28 y 29.

De esta imitacion servil resultó, que mezclando las exajeraciones, que ya teníamos en la música eclesiástica, con la nuevamente introducida en la teatral, se formase un conjunto de tan depravado gusto, como el gusto arquitectónico churrigueresco adoptado en la misma época.

Los escritores españoles que se dedicaron á tratar la parte literaria y teórica de la música, todos ó la mayor parte fueron contrarios á la teatral y defensores de la eclesiástica: mas ninguno fijó los límites de una y otra, porque en ambas habia lo que en ambas era reprobable, no existiendo en una y otra, la claridad y verdaderas doctrinas del arte, por el confuso embrollo de la servil imitacion.

Si en el siglo XVII reprobamos la sencillez melódica en la iglesia llamándola *música de comedias*, en el XVIII se clamó contra la demasiada aglomeracion de notas denominándola *tararíras italianas*: si los fanáticos preceptistas aceptaron como género sagrado el contrapunto artificioso, lo reprobaron despues admitiendo solo el basado sobre el *canto llano*, del que hicieron un canto sin gravedad y sin filosofía: y entre tantas y tan encontradas opiniones, no pudo fijarse una base general para la division de ambos géneros, porque esta base seguida desde largo tiempo por nuestros grandes maestros, y adoptada despues en otros paises, fué inaceptable en el nuestro por el solo defecto de ser nuestra.

«Verdaderamente, yo, dice nuestro sabio Feijóo hablando de la música sagrada (1), cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caido tanto, que solo gustemos de las músicas de *tararira*. Parece que la célebre gravedad de los españoles, ya se redujo solo á andar embozados por las calles. Los ita-

(1) Teatro crítico universal. Tomo I.

lianos nos han hecho esclavos de su gusto, con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento, es ruina, ó está muy cerca de serlo.» Y tenia razon Feijóo al espresarse en tales términos; porque aquella música desechada por los italianos, y admitida por nosotros, fué y ha sido nuestra ruina.

Refiriéndose Vicente Perez á la nota que presentó Corselli al cardenal patriarca Mendoza, sobre la música que hacia falta á la real capilla de S. M. despues del incendio del archivo de música (1), se espresa en estos términos: «El

(1) Comunicacion pasada por Corselli al patriarca Mendoza: «Emmo. Sr. En ejecucion de la órden de V. Emma., preséntole adjunta una nota de las obras que considero necesarias para formar con ellas un surtido digno de la real capilla de S. M. para las funciones que anualmente se celebran en ella, con distincion de clases, las cuales unicamente consisten en ser las obras con instrumentos, ó sin ellos: con ellos para todas las festividades del año, escepto las Dominicas de Adviento, y Septuagésima en que se canta sin ellos, y si solo á facistol.—En cuanto al adquirir obras de varios profesores que se juzgáren útiles, del coste que puedan tener habiéndolas completas, y el que tendrán las copias de las que no se puedan lograr de otro modo, debo decir á V. Emma. que de todas cuantas obras con instrumentos se puedan encontrar, tengo entendido que no se hallarán en ninguna parte con mas proporcion, y utilidad para la real capilla de S. M., como las que se ejecutan en la de S. M. Siciliana, en donde debe haberlas abundantes, y de los mas insignes maestros, como de D. Alejandro Scarlati, D. Domingo Sarro, D. Leonardo Leo, D. Francisco Durante, y otros, y de los que actualmente sirven: pero para que estas obras tengan la lucida y debida ejecucion que se merecen, se necesita completar el número de voces que prescribe la nueva planta de S. M.—Por lo que mira á las obras de facistol, que son misas con Asperges, y Vidiaguan (que es lo que unicamente sirven dias feriales), se encuentran en las catedrales de España muy escelentes y útiles, y tambien se pueden hallar en la real capilla del rey de Portugal, en donde abundan de diversos compositores á cuatro y ocho voces.—Por lo perteneciente al coste que podrán tener dichas obras viniendo solo en partitura (como es preciso), el coste será muy poco: que es cuanto debo esponer á V. Emma. con realidad, y en conciencia para que quede S. M. mas bien servido.—Ntro. Señor guarde la vida de V. Emma. muchos años como lo pido. Madrid y junio 27 de 1751.—Emmo. Sr., A. L. P. de Vuestra eminencia el maestro Francisco Corselli.—Emmo. Sr. cardenal Mendoza.

Nota de la cantidad de cada especie de obras eclesiásticas que se requieren para formar con ellas en la real capilla de S. M., un surtido abundante y vario para

maestro D. Francisco Corselli, tiró de buena fe á largo y tendido en pedir obras de música de autores estranjeros, y no hizo conmemoracion de la música de los maestros españoles, que hubiese sido menos gravoso y mas fácil su consecucion; porque como buen Parmesano, desde luego pensó en buscar para la capilla, obras que tuviesen fugas, arias, y *tararirás*, lo cual no parece debió tener efecto, respecto de que no hemos visto, ni cantado obra alguna de los autores que manifiesta en la relacion presentada, en veinte y siete años que hace servimos á S. M. en su real capilla, ni se acuerdan otros mucho mas antiguos de haberlas tocado ni cantado; pero lo cierto es, que desde que se han introducido en España esta clase de obras en latin, se ha destruido la gravedad con que antes se celebraban los divinos oficios.»

No queremos cansar al lector con mas número de

las funciones que en ellas se hacen y celebran en el discurso del año con distincion de clases.—*Para dias festivos*. Misas completas con kiries, glorias, credos, sanctus, y agnus, seis docenas.—Vísperas de Nuestra Señora, media docena.—Vísperas comunes de los santos, media docena.—Himnos de vísperas de la Virgen de los santos, y demas festividades del año, de cada uno, media docena.—Letanías de la Vírgen, una docena.—Salves, una docena.—Te-deum laudeamus, media docena.—Secuencias, ó prosas de pascua de Resurecoion, de Pentecostes, Corpus, de los Dolores, de cada una, cuatro juegos—.Lamentaciones de Semana Santa con instrumentos, con Ripienos, y sin ellos, como á cuatro, á tres, á duo y á solo, de tiple, contralto, tenor, y bajo, para cada dia, cuatro juegos.—Misereres, una docena.—Oficios de difuntos completos de maitines con tres nocturnos: misas con su secuencia, motete para el ofertorio, sanctus, otro motete para alzar, agnus y Postcomunio, cuatro juegos.—*Para dias feriales*. Seis libros de á seis misas cada uno con Asperges y Vidiaguan, de facistol.—Las obras para dias festivos con todos instrumentos, y otras con violines, y oboes solamente, se podrán encontrar de los maestros, y en los parajes que se dirán, y quizás con la proporcion conveniente al tiempo que hayan de durar.—En Roma: de Berencini, de Terradelles, y otros maestros.—En Nápoles: de Scarlati, Sarro, Leo, Durante, Tarantino, Pergolesi, y otros.—En Bolonia: de Pertti, Predieri, Carretti, Riquieri, y otros.—En Milan: de Cozzi, San Martin, Regrini, y otros.—En Venecia: de Lobtti, Pórpora, Galuppi, Pescetti, y otros.

ejemplos, despues de lo que llevamos espuesto en el curso de esta obra, para probar cual fué el principal orígen de nuestra decadencia en el arte músico. Pero ¿podrá creerse que no habia maestros de capilla en España en el siglo XVIII, que pudieran igualarse con los buenos maestros italianos, sus contemporáneos, y que con sus obras y doctrinas no contrarestasen las malas importadas? Sí los habia: pero ni sus doctrinas eran escuchadas, porque no eran protegidas, ni sus obras salian del recinto de la catedral dondé se ejecutaban, por tenerlas en poco los maestros cortesanos qué llevaban el nombre de sobresalientes, como ha sucedido en todos tiempos.

Para probar lo dicho, vamos á copiar un opúsculo inédito del sabio maestro de capilla de la catedral de Cuenca don Pedro Aranaz y Vives, escrito en el año de 1780, titulado: *Reglas generales para que una composicion de música sea perfecta*; y un plan de oposiciones que dirigió á su amigo y comprofesor D. Juan del Barrio; seguros de que ambos escritos darán mas fuerza á la verdad de nuestras opiniones, y serán leidos con gusto por los verdaderos profesores, los inteligentes aficionados, y los amantes de nuestras glorias.

Dice el opúsculo:

«Para que una composicion de música sea buena, ha de tener despues de la buena melodía, las circunstancias siguientes; y tanto será mas perfecta, cuanto mejor las cumpla.

»La 1.ª Buena modulacion: 2.ª Ajustar la melodía al espíritu y sentido de la letra: 3.ª Naturalidad en las voces, y espresion y brillantez en los instrumentos. 4.ª Hacer distincion de la música del templo á la del teatro y sarao. 5.ª Tomar en todo género de composicion un testo, intento ó tema que se desempeñe con variedad: 6.ª Buscar la novedad y estrañeza, sin que toque en estravagancia: 7.ª Que el cuerpo de la composicion sea de miembros proporcionados.

» 1.ª Por buena modulacion debe entenderse, el tránsito de unos tonos á otros, con dulzura y suavidad, tanto para apartarse del tono, como para volver á él, y esta es la principal parte de la música; pues aun-

que una obra, carezca de fondo, de novedad, de brillantez, etc., solo con que esté bien modulada, no desagradará á nadie; y al contrario, aunque tenga todas las circunstancias arriba dichas, si le falta la buena modulacion, raro será el que guste de ella; y esta es la razon porque regularmente desagradan los cánones, trocados, cangrizantes, etc, por ser muy dificultoso hacerlos con buena modulacion; y yo aconsejaria á los maestros los enseñen á hacer á sus discípulos (porque no se olvide este género de música), pero les prevengan no la usen sino en casos precisos, como de una oposicion, una obra de empeño, ó estar satisfechos de la buena modulacion; porque como el fin de la música es la deleitacion del oido, y esta no se puede conseguir sin la buena modulacion, faltando esta, falta aquella, y es preciso un profundo estudio para conseguir el profesor que la buena modulacion se le haga familiar, en lo que tiene mucha parte el buen oido.

»La 2.ª condicion ó circunstancia es ajustar la música al espíritu de la letra. ¡Oh! cuánto descuido y esceso tenemos los profesores en este punto! En los mejores facultativos de nuestra España, y de los estranjeros, se notan defectos en este particular. Y así digo que el compositor debe (antes de empezar la obra) estudiar la letra con mucho cuidado, para entender el verdadero sentido de ella, y entendido, le será mas fácil aplicarle aquel carácter de música que le corresponde. Es preciso no dejarse llevar de las palabras sueltas, pues muchas veces una diccion triste ó alegre, unida á otras que anteceden ó siguen, mudan enteramente el sentido de la oracion, y de esto tenemos un ejemplo bien comun y mal ejecutado en el Credo; pues en donde la letra dice *et expecto resurrectionem mortuorum*, casi todos los maestros ponen en la palabra *mortuorum*, una música profunda y triste; pero si se hiciesen cargo de lo que antecede y sigue, deberian poner música opuesta á la tristeza.

Otras letras hay de afectos, ya de tristeza, placer, ira, alegria etc., en donde el compositor tiene poco que estudiar para entender el verdadero sentido de ellas; pero hay otras (ó acaso períodos ú oraciones enteras) que no tienen afecto alguno, y en estos debe el compositor no perder de vista el fin ó asunto de que tratan, para no darles distinto carácter de música del que les corresponde.

»La 3.ª circunstancia es la naturalidad de las voces, y brillantez de los instrumentos. Por naturalidad de las voces, se debe entender no ponerles entonaciones difíciles, no hacerles subir ni bajar demasiado, pues si se les hace salir de su esfera, se violentan y todo lo violento es penoso, y de consiguiente las composiciones padecen detrimento, y tal vez siendo en su esencia buenas, desagradan por esta mala disposicion que les dá el autor. Tambien es defecto de la naturalidad, el poner demasiada ejecucion de garganta, y en las composiciones de á cuatro ó mas voces se debe huir de la música violenta y ejecutiva; pues unas voces se confunden con otras, y mas que música parece algaravía y esta es la causa porque regularmente desagradan aquellos pasos, ó

fugas que solemos poner al fin del gloria ó del Credo, verificándose en este género de música, que lo que mas trabajo nos cuesta, es lo que menos agrada; pero el profesor que huye de esta práctica, es reputado por hombre sin ciencia, y los mismos que en sus escritos la reprueban, son los primeros que la usan.

»Que la letra se confunde cuando unas voces cantan una palabra, y otras otra, no hay duda, y mucho mas si el compás ó tiempo es vivo; pero tambien es cierto, que es dificultosísimo de corregir este defecto, pues concurren letra y música para agravarle; y no hallo otro arbitrio para corregirlo en parte, que huir, (en pasando las composiciones de á *duo*) de todo paso ó imitacion en que las voces van entrando unas tras otras, y evitar en cuanto sea posible la música violenta, y pasajes de garganta (que aun en las composiciones de solo y duo, las mas veces son inoportunos) procurando una música sencilla é inteligible, y que las voces vayan muy unidas para la pronunciacion de la letra.

»Para dar brillantez á los instrumentos se debe saber la dilatacion de todos ellos (digo de los que comunmente sirven en las capillas y orquestas) asi de cuerda como de aire; teniendo presente el fin de la composicion, pues si esta se dirige á deleitar con la música, deberá el compositor evitar todo lo dificultoso así á voces como á instrumentos; pues cuando mas natural y menos difícil sea la música, tanto mas perceptible se hace, y el oido la percibe sin confusion y con gusto. Cuando el fin de la composicion, es hacer ver la destreza y agilidad de alguno, ó algunos profesores, es permitido poner música difícil, como el único medio para desempeñar el fin de aquella composicion, pero siempre es un fin menos noble, y en mi concepto bastardo de la nobleza de la música.

»No se debe entender por brillantez de los instrumentos, tan solo aquella música que es ruidosa y estrepitosa, sino tambien aquella que acompaña á la voz ó voces, con bello gusto y oportunidad, sabiendo espresar los afectos de la letra. ¡Cuántas veces un golpe á que se sigue un piano, un ligado ó una apoyatura, dan brillantez, y levantan en alto la música! En la música instrumental lo vemos á cada paso esto, y así el compositor debe saber en cada instrumento, cuales son sus mas brillantes puntos, para usar oportunamente de ellos.

»La 4.ª circunstancia es hacer distincion de la música del templo y la del teatro. Nada podré yo decir que no hayan ya dicho sobre este importantísimo punto nuestros facultativos, y los que no lo son. Lo cierto es que si en el teatro les es permitido á los compositores esprimir los afectos de la letra con cuantos medios les sugiera su númen ó fantasía para conseguir el fin de la representacion, en el templo solo se les permite aquel género de música que haga levantar el pensamiento hácia las cosas divinas, y contemplar en aquello con que siempre es alabado el santo de los santos. Y que, ¿no se podrá hacer para el templo otra música que la que es grave, triste, séria y pausada? Por cierto que sí; pues tambien la Iglesia santa tiene afectos de alegría, placer y

contento, y debe la música corresponder á estos afectos; pero ha de ser una alegría majestuosa, un placer reverente, y un contento respetuoso y que no desdiga de la Casa de Dios.

» La 5.ª circunstancia es tomar en todo género de composicion un testo ó tema que se desempeñe con la variedad posible, y esto es una cosa muy puesta en razon, pues á la manera que un orador toma siempre un testo sobre el cual forma su oracion, por corta que sea, así el compositor debe formar su obra sobre algun tema ó intento, procurándolo desempeñar con variedad, para de este modo hacer mas amena y grata la idea. Es cierto que se hacen algunas composiciones de muy corta duracion, ya con instrumentos, ya sin ellos, y que en estas es difícil variar un tema, pero aun así se puede conseguir alguna variedad si se estudian con cuidado, y se toman por norma y modelo los motetes, y otras obras impresas de Morales, Palestrina, y otros autores célebres.

» El método que siguen en Castilla para las composiciones de salmos, misas y otras obras, es muy oportuno para desempeñar los temas ó intentos que se proponen, y esto consiste en que, v. g. en un salmo, mudan de aire desde el principio hasta el gloria, y en el discurso de aquel salmo que se compone de ocho ó diez versos, tienen lugar para variar el tema y tambien para alternar los versos, haciéndolos ya á ocho, á solo, á cuatro, á duo etc., lo que hace la música muy gustosa y amena, pues si se muda de tiempo, es ya preciso hacer nuevo plan, tal vez sin haber desempeñado el antecedente. Bien es verdad que si el mudar de tiempo se hace por conseguir el primer intento con mudanzas de aire, y variedad del tema, entonces lejos de ser defecto seria un primor del arte. Muchas veces conviene (especialmente en las composiciones largas) hacer una digresion, olvidando por un rato el tema que se tomó al principio, pues de esta distraccion resulta que cuando se vuelve al tema (que siempre debe ser con alguna variedad) lo recibe el oido con mayor gusto, que cuando se está continuamente trabajando sobre él, y esta continuacion se debe evitar, porque aunque sea bien trabajada y variada, molesta los oidos, á la manera que el manjar muy repetido, por bueno que sea, causa fastidio.

» En las obras que empezamos con una entrada de solos instrumentos, será muy del caso proponer con ellos alguno ó algunos de los pasos que han de reinar ó lucir en la obra como si fuesen anuncios ó avisos de lo que se va á cantar; por lo menos así lo han practicado los mejores maestros.

» La 6.ª circunstancia es buscar la novedad y estrañeza, sin que toque en estravagancia. Mucho defecto hay en este punto, pues algunos compositores por quererse hacer singulares, se hacen ridículos y estravagantes. La música es una musa que cada dia se viste de infinitas joyas preciosas, pero tambien (como hembra) de mucho oropel y piedras falsas: ella se deja despojar de sus aficionados, y la dificultad está en tomar de ella lo bueno, omitiendo lo malo.

» Es imposible hacer una obra que toda ella sea esquisita y nueva, sin tropezar en cosas ya oidas; pero para ser una composicion muy buena, bastará que tenga algo de estraño, y este algo esté dispuesto segun las reglas ó circunstancias ya dichas.

» La novedad y estrañeza de una obra se pueden buscar de muchos modos, ya por lo esquisito de la idea, ya por la colocacion de los instrumentos; ya por el modo de modular no oido, ya por algun pasaje gustoso, que de cuando en cuando atrae la atencion de los oyentes, y principalmente en poner oportunamente los fuertes y pianos, que son los que dán alma y afecto á la música. Pero muchos compositores buscan estos primores por un rumbo estraño, y vienen á caer en la ridiculez y estravagancia. Yo oí una composicion, cuya música la habia oido en una pantomima, con una poesía puesta por un maestro porque venia bien la música al metro del verso; pero no se hizo cargo de que aquella música para el baile era oportuna y primorosa, pues espresaba un afecto amatorio; mas para su letra, que era bastante patética, era inoportuna, ridícula y estravagante.

» Regularmente cuando nos ponemos á trabajar alguna obra, las primeras especies que se nos presentan son las ya oidas: será fortuna del compositor que al instante se le presente una nueva; pero si tuviese tal dicha la deberá examinar con mucho cuidado para ver si conviene á la obra que va á trabajar; pues es claro que si la letra es patética, y el pensamiento, (aunque sea nuevo) es un sonsonete alegre y bullicioso, se podrá decir con verdad, que aquella música es buena pero no del caso.

» No será inoportuno decir aquí que algunos compositores (y especialmente los principiantes) por acreditarse de sabios, ridiculizan sus obras, cargándolas de cánones, fugas, trocados, etc., y poniendo las voces á ocho riguroso, pareciéndoles que con estos primores dan á sus obras toda la perfeccion que cabe. Pero, ¡qué engañados están! Semejante música es mas para el entendimiento y la vista que para el oido. Nuestro famoso Nebra, mejor duplicaba una voz, que ponerla en su riguroso puesto de á ocho, sino habia de cantar con naturalidad, haciendo por este medio la obra (ó período) mas perceptible y mas sonoro.

» La última circunstancia es que el cuerpo de la composicion sea de miembros proporcionados, pues al modo que un cuerpo humano, si es deforme en alguno de sus miembros, ofende nuestra vista, así una composicion de música, sino es proporcionada en sus partes, será preciso que moleste nuestros oidos, y por eso nunca me ha parecido bien el método que usamos en las composiciones de las arias, pues gastando mucho tiempo en la primera parte con precisas y cansadas repeticiones de la letra, despachamos la segunda en un breve instante, lo que juzgo por una desproporcion notable, y tengo por mas acertado el método de las cavatinas y rondós, en las cuales hay mas igualdad, variedad y atractivo.

» Oimos muchas composiciones de misas, salmos, etc., en las cuales se nota que en un verso se detienen medio cuarto de hora, y luego despachan tres ó cuatro versos en dos minutos: oimos que con una misma letra hacen música patética y viva, gastando en esta muchísimos compases, y en aquella muy pocos; y oimos que en una obra se detienen mucho al principio, ó al medio, y al fin quieren (conociendo que va larga) aligerarla: y todo esto, ¿qué es sino un cuerpo desproporcionado que tiene la cabeza muy desigual á los demás miembros?

» Convengo en que no es fácil dar á una composicion una perfecta igualdad, porque lo estorban algunas causas, que omito espresarlas por no alargarme demasiado; pero no convendré en que no se pueda corregir mucha parte de los defectos que dejo declarados en este punto.

» Estas son las reglas que mi corta inteligencia puede dar á Vds. para que puedan sacar sus composiciones de música libres de algunos defectos que practicamos. No dudo faltará mucho que advertir sobre esta materia, pero como se oculta á mi entendimiento no puedo decir mas. Pero algun talento que por casualidad vea este papel, tal vez estudiará sobre el asunto y perfeccionará lo que yo he empezado: ojalá así suceda, pues yo no apetezco otra cosa con mas anhelo que el adelantamiento de nuestra facultad, que tan abatida se mira en el dia de hoy, no obstante ser la mas noble de todas las artes liberales, aunque entre en su competencia la oratoria ó retórica, segun lo afirma el príncipe de la música oratoria Cíceron (Lib 1.° Tuscut. gaces).

» Se me olvidaba decir que casi todos los compositores tenemos ciertos pasajes y modulaciones favoritas que, llevados de la aficion que les cobramos, las repetimos frecuentemente en diferentes obras, y este es un defecto que se debe corregir, pues aunque la modulacion ó pasaje sea de buen gusto, se falta (repitiéndolo) á la novedad y estrañeza que debemos buscar en las composiciones, como uno de los principales puntos para atraer la atencion de los oyentes.

» Tambien debemos huir de los monotonos, esto es, de estarnos por mucho tiempo en uno ó dos signos, pues de lo contrario, faltamos á la variedad que se debe buscar siempre en la música.

» La acentuacion es un punto que se debe mirar con mucho respeto, y en que faltamos comunmente; una diccion (principalmente si es aguda ó esdrújulo) suele perder su sentido, si se le cambia el final; v. g. el esdrújulo debe acabar en el alzar del compás, y el agudo en el dar, y así de las demás dicciones, pues unas quieren el dar ó el alzar del compás, y otras las partes intermedias. Tengo en mi poder un villancico en el cual hay un verso que dice: La *Ambrosía celestial*, y su autor hizo del manjar de los Dioses, una Ambrósia Perez ó Martinez; ¡Qué lástima! El compositor cuando no entienda el sentido de alguna diccion, debe consultar para no errar la acentuacion.

» En nuestra España se usan mucho los villancicos con coplas, y regularmente estas, aunque sean muchas, se acomodan bajo una misma música, y de esto se siguen mil impropiedades; pues siendo muchas

las coplas, y de consiguiente diferentes los afectos, no puede venir bien una sola música para todas las coplas, y lo mismo digo de los himnos que se cantan en las vísperas.

»Tambien es reparable y digno de correccion lo que vemos en muchas composiciones antiguas, en las de Atril, que muchas veces el bajo hace de voz particular, y el tenor, (y alguna vez el contralto) de bajo, en que se debe advertir que parece fuera de toda razon, que el fundamento sea mas débil que la cumbre, y mucho mas en el presente tiempo en que se procura poner la fuerza de las capillas en los bajos, y de consiguiente cuando los tenores hagan de bajo, y este de voz particular, se advertirá en la música una decadencia y debilidad notables. Es cierto que este arbitrio suele producir primor en algunos casos, pero estos primores son mas para la vista, objeto ageno de la música, que para el oido, y por tanto se deben evitar.

Hé aquí el plan de oposiciones á los magisterios de capilla:

Cuenca y agosto 2 de 1790.— Sr. D. Juan del Barrio. Muy señor mio y amigo. Remito á V. el plan que me pide para oposiciones de maestros de Capilla. Pero antes me ha parecido oportuno adelantar algunas advertencias, (que aunque muy sabidas de V.) podrán servir á algunos examinadores que quieran aprovecharse de este plan.

La 1.ª es, que así en las oposiciones de maestros, como en las de organistas, violines, voces, etc., deben ser los ejercicios mas ó menos rigurosos, segun sea la plaza, mas ó menos honorífica, y mas ó menos lucrosa.

La 2.ª Que los examinadores dispongan de tal modo los ejercicios, que fatiguen lo menos que pueda ser á los opositores, dándoles algun descanso, pues de lo contrario no obran con libertad, y de esto se pueden seguir graves perjuicios.

La 3.ª Que los examinadores no pidan á los opositores cosas agenas de su conocimiento, pues de esto se sigue que no las saben juzgar rectamente.

La 4.ª Que para oposiciones de maestros se deben dirigir los exámenes á tres puntos principales y precisos, que son: 1.º Componer; 2.º Regir; 3.º Enseñar.

Y la 5.ª Que se eviten en las oposiciones de maestros, muchas estravagancias y ridiculeces, que á nada conducen para distinguir el mérito y ciencia de cada opositor; pues con el plan que sigue á estas advertencias, se podrá examinar con todo rigor y seguridad, á cualquier maestro de Capilla.

Plan de ejercicios para oposiciones de maestros de Capilla.

PRIMER EJERCICIO, PERTENECIENTE AL COMPONER. Se le mandará es-

cribir, con puntos de 24 ó 48 horas, una obra latina á siete ú ocho voces, con instrumentos ó sin ellos. Por esta obra se deberá conocer la ciencia y fundamento de cada opositor, y para esto será conducente, sea algun *Himno*, *Antífona*, *Responsorio*, *Salmo*, etc. que tenga algunas circunstancias de precision, en canto-llano, pasos, etc., notando si modulan bien, si faltan en la acentuacion, si dan á la letra la espresion que le corresponde, si ponen los instrumentos con gusto, novedad y propiedad, y si la música es puramente eclesiástica.

Segundo ejercicio, perteneciente al enseñar. Despues de darles algun descanso, se les llamará uno á uno, y se les examinará de teórica, desde el canto llano, hasta la composicion; y este exámen deberá ser riguroso, pues un maestro debe estar impuesto en las cosas mas mínimas de su facultad, para poderlas enseñar á sus discípulos.

Tercer ejercicio, perteneciente al enseñar: no es totalmente preciso. Se les pondrá á todos en una sala con separacion, y dándoles tintero y papel rayado, se les mandará escribir de repente, contrapuntos de todas especies (dándoles los minutos ó tiempo que se tenga por conveniente) sobre canto llano de bajo y tiple, sobre canto de órgano de bajo y tiple. Y tambien se les puede mandar poner las voces á cuatro, á un bajete dificultoso.

Cuarto ejercicio, perteneciente al regir. Se les mandará (sin que se vean unos á otros) regir una obra, ó dos, que muden de aires, sin que estos estén apuntados, poniendo antes de repartirla todos los papeles en su mano, para que por espacio de tres ó cuatro minutos se enteren de ella; y se notará, si es igual en los movimientos del compas; si se mantienen sin adelantarlo ni atrasarlo; si desempeñan los aires de la obra que se les entregó; y si hacen gestos y ademanes ridículos cuando rigen.—En seguida se les mandará regir en atril, y el examinador hará de intento, que una de las cuatro voces se pierda, para ver la presteza con que el opositor la vuelve á su puesto.

Quinto ejercicio, perteneciente al componer. Se les volverá á dar puntos de 24 ó 48 horas, en cuyo tiempo compondrán un villancico con los instrumentos que se quiera; introduccion á cuatro voces, estrivillo á ocho, y recitado y ária á solo: y como esta obra es para manifestar el buen gusto, deberá ser la poesía de verso clara, y sin que esté empedrada de precisiones y voces facultativas, que por cumplir con ellas, se hallen los opositores atados y sin libertad para manifestar su buen gusto y estilo; y bastará que de cuando en cuando, haya alguna voz ó diccion facultativa, para ver como se sujeta la fantasía.—En este ejercicio se observará lo mismo que en el primero.

Sesto ejercicio, perteneciente al componer y enseñar. Despues de darles algun descanso, se les pondrá á todos en una sala con separacion, y se les darán algunos movimientos de bajo dificultosos, para que pongan las voces á ocho sobre ellos, sin mas que un bajo, que es lo que llamamos ocho riguroso. Luego se les hará entrar un paso curioso, y de dificultosa entrada.—Luego poner algunas terceras y cuar-

tas voces que no sean fáciles; y últimamente que hagan (sobre algun intento) un cánon, trocado, fuga ó cangrizante á cuatro voces.—Si este ejercicio pareciese largo para hacerlo en un rato, y en una sala todos juntos, se les puede mandar que le trabajen en sus casas, dándoles algunas horas de término.

Sétimo ejercicio, perteneciente al enseñar. Se les mandará en el término de 24 horas, escribir un discurso, sobre algun punto de música: v. g. sobre la naturaleza de la 4.ª; sobre la música del templo y la del teatro; sobre la música antigua y moderna; ó esplicando todo género de ligaduras, declarando las que en realidad lo son, ó solo lo son en la apariencia; ó esplicando los defectos que pueden cometerse y se cometen en las composiciones de música; ó las circunstancias que debe tener una obra para ser perfecta, etc.—Estos y otros puntos, se les pueden dar para escribir el citado discurso, y por él se podrá formar una idea casi segura, de la ciencia fundamental de cada uno.

Octavo ejercicio, perteneciente al regir. Por modo de descanso, se probarán las obras trabajadas, rigiendo cada uno las suyas.

Noveno ejercicio, perteneciente al componer. Ultimamente se entregarán los borradores de las obras trabajadas á los mismos opositores, para que los unos sean fiscales de los otros: apuntando en papel aparte todos los defectos que hallen en ellas, asi en lo fundamental, como en la modulacion; en la acentuacion; en no convenir la música al sentido de la letra; en no estar colocados los instrumentos con propiedad, y si han omitido ó faltado á alguna circunstancia de las que pidieron los examinadores; y finalmente, si la música tiene algo de teatral.—Este ejercicio, que acaso jamás se habrá practicado, será muy conducente para conocer por la esplicacion de cada uno, su talento y fondo. Al mismo tiempo se harán, por estas censuras, muy patentes los defectos de cada obra, y los examinadores con menos trabajo, podrán juzgarlas mas rectamente; pero han de caminar con la precepcion de que estos fiscales exagerarán los defectos de sus coopositores cuanto puedan, por adelantar su justicia y su partido. Y tal vez este ejercicio será un freno que contengan la desenfrenada pasion de algun examinador, que quizá con injusticia colocaria en primer lugar al que mereciera el último, si no tuviese á la vista estos fiscales.

Estos ejercicios son suficientes para examinar á los opositores con el mayor rigor; pero no será bien usar de todos ellos en una oposicion, á no ser la renta muy grande, pues ya dejo dicho que segun sea la plaza lucrosa y honorífica, deberán ser mas ó menos rigurosos, quedando la disposicion de ellos á la prudencia de los examinadores.

Tambien tendrán presente los jueces examinadores, que algunos opositores llenan sus obras de cánones, trocados, fugas, etc., y deben recelar que aquellos trabajos por lo comun son viejos y llevados á prevencion, y de consiguiente no se deben reputar como meritorios, si no son hechos sobre los cantos llanos que se les dieron, ó sobre las ideas y pasos de que formaron el todo de la obra, y será bien advertírseles así, cuando se les dé puntos.

Tambien debe ser graduado en el ínfimo lugar aquel opositor que se le justifique haber puesto en sus obras alguna pieza ó pedazo de otro autor, pues quien se vale de semejantes hurtos, dá á entender que es para poco.

Esto es lo que he podido discurrir sobre el asunto : V. como inteligente podrá enmendar, añadir y quitar de este plan lo que tenga por conveniente; mientras queda esperando nuevas órdenes de V. su afecto amigo y capellan Q. B. S. M.—Pedro Aranaz y Vives.

Como D. Pedro Aranaz, ha habido otros muchos maestros, de los que nos ocuparemos en el cuarto tomo de esta obra: obra que hemos alargado mas de lo que en un principio creíamos, porque como nada se ha escrito colectivamente sobre el particular de que tratamos, y cada dia encontramos noticias de grande interés diseminadas en muchas y variadas obras y escritos inéditos, no queremos dejar pasar ni una sola de las que puedan ilustrar la historia de nuestra música, aunque para ello tengamos que cometer algun anacronismo y añadir un nuevo sacrificio á los muchos que llevamos hechos para la publicacion de esta obra.

FIN DEL TOMO TERCERO

TABLA

de las materias contenidas en el tomo tercero.

Pág.

Introduccion. 5

CAPITULO XVIII.

Principio de nuestra imitacion.—El orígen de la zarzuela no es la creacion de nuestros espectáculos dē declamacion y canto.—Romance de Villatotoro.—Id. anónimo.—Id. de D. Antonio Hurtado de Mendoza.—Id. con el título *El Amante apaleado*.—Id. bailable.—Fiesta dramática de canto y declamacion en Zaragoza.—Id. en Perpiñan.—Id en Valencia en el casamiento de Margarita de Austria con Felipe III.—De la *Loa*.—Sainetes con música.—Fábulas mitológicas.—Inexactitud de Jorge Ticknor. —Motivo que dió orígen al nombre de *zarzuela* en las representaciones. —Personajes que tomaron parte en el drama armónico la *Gloria de Niquea*.—Descripcion de varias fiestas del reinado de Felipe IV.—Introduccion de los villancicos en la capilla real.—Zarzuelas, loas, máscaras y mogigangas.—Cantantes que sobresalieron en estas representaciones.—Parangon de la música francesa con la española.—Opinion de Gretry sobre la música de Lulli.—Id. de Theophile Gautier sobre nuestra música.—Parecer nuestro sobre estas opiniones.—Derívase el vaudeville y la ópera francesa de nuestras loas, zarzuelas, fiestas, etc.—Opiniones de Eximeno sobre la zarzuela. 77

CAPITULO XIX.

Conocimientos de Felipe IV en el arte musical.—Id. de D. Juan de Austria. —Id. de varios maestros españoles.—D. Antonio Pablo de Centena.—

El organista Cabanillas.—Prodigalidad de Luis XIV.—Id. de un organista de la catedral de Gerona.—Distinguidos organistas españoles en varias épocas.—Decadencia del arte en España.—Escuelas de canto en Italia.—D. Pedro, D. Francisco Fed, y D. José Amador.—Cantores que salieron de las escuelas de Italia.—Abuso en el canto.—De quien fué la culpa.—Academias particulares.—Premios distribuidos á las obras mas perfectas.—Aun en nuestra decadencia conservamos un nombre glorioso. 137

CAPITULO XX.

Situacion de España despues de la muerte de Felipe IV.—Estado de la música profana.—Id. de los teatros.—Autos sacramentales.—Loa de *El Jardin de Felerina*.—Introduccion de la música francesa en España.—La *Armida* de Lulli.—Comparacion con nuestras fiestas cantadas.—Opinion de D. Juan Andrés sobre la ópera francesa.—D. Sebastian Duron.—Conocimientos de Duron y su viaje á Paris.—Duron poeta.—Introduccion de los violines en la música eclésiastica.—Maestros españoles que florecieron en el siglo XVII. 157

CAPITULO XXI.

La primera y la segunda mujer de Cárlos II.—Testamento de éste.—Nueva dinastía en España.—Guerra de sucesion.—Pérdidas de España en grandeza, artes y ciencias.—Creacion de varios establecimientos.—Pérdida de nuestras costumbres y teatro.—Proteccion de Felipe V á la ópera estranjera.—Id. de su esposa Doña Isabel de Farnesio.—Teatros de los *Caños del Peral*.—El márqués Scotti.—Los arquitectos italianos Sachetti, Galuci, y Banobia, y el ingeniero español Medrano.—Primera ópera italiana en el teatro del Buen Retiro.—Comparacion entre los adelantos de las demás naciones con los nuestros.—Pergolesi.—Terradellas.—Sus obras.—Revolucion causada por sus doctrinas.—Su muerte.—Pedro Alberto Vila.—Abos.—Ordoñez.—Perez.—Nasell.—José Felipe.—A quien debemos nuestra decadencia. 193

CAPITULO XXII.

Esfuerzos de la Italia para su encumbramiento musical.—En él tienen parte los españoles.—Consecuencias de nuestra ninguna proteccion.—Introduccion de la mala música italiana en nuestros templos.—Opiniones del cardenal Hugo, Kircher, y el conde Benvenuto de San Rafael.—Mezcla de la música del templo con la de teatro.—Nadie fija los límites de una y otra.—Confusion de ambas por desechar nuestras antiguas doctrinas.—Opiniones de Feijóo y Perez.—Reglas generales para que una composicion de música sea perfecta, por el maestro Aranaz.—Plan de oposiciones por dicho autor.. 212

FÉ DE ERRATAS.

PAGINAS.	LÍNEAS.	DICE.	LÉASE.
10	22	los	*las.*
11	30	Thepis	*Thespis.*
13	6	Thepis	*Thespis.*
14	10	Thepis	*Thespis.*
29	3	ipócrita	*hipócrita.*
31	22	insultos	*insulsos.*
38	5	capítnlo	*capítulo.*
40	3	do	*de.*
80	2	al	*el.*
110	14	en la Poética de D. Ignacio de Luzan.	*en el «Apéndice sobre la comedia española» de Arrieta.*
111	9	dice Luzan, etc.	*Dice Arrieta en el «Apéndice sobre la comedia española,» lo siguiente:*
150	27	p sesenta	*y sesenta.*
158	3	inportunado	*infortunado.*
200	33	obras	*sobras.*
206	23	naeiones	*naciones.*
215	9	Pergolisi	*Pergolesi.*